

ΤΟ ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΤΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΓΑΛΛΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΟΥ

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΠΟΥ ΘΑ ΜΑΣ ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΕΙ στὴν παρούσα μελέτη τυπώθηκε στὴν Τεργέστη τὸ 1832, χάρις στὶς ἐκδοτικὰς φροντίδες ἐνὸς πρώην μαθητῆ τοῦ συγγραφέα,¹ καὶ ἀποτελεῖ καθυστερημένη ἐκθεση τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς λεγόμενης «μεταρρύθμισης τῶν τριῶν δασκάλων».² Ἡ μεταρρύθμιση αὐτή, ποὺ ἐκσυγχρόνισε τὸ θεωρητικὸ σύστημα τῆς ἐλληνορθόδοξης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ εἰσήγαγε τὴ σημερινὴ ἀπλούστερη μέθοδο παρασήμενης, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι εἶχε ὁλοκληρωθεῖ στὰ τέλη τοῦ 1814, ἀφοῦ ἡ «νέα μέθοδος» διδασκόταν ἤδη, σύμφωνα μὲ μιὰ μαρτυρία χρονολογημένη ἀπὸ τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1815, σ' ἓνα νεοσύστατο σιναιτικὸ σχολεῖο τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπου συνέρρεαν καθημερινὰ «ὕπὲρ τοὺς διακοσίους μαθητάς, ἐξ ὧν εἶναι καὶ ἀρχιερεῖς καὶ πρωτοσύγκελοι [sic] καὶ διάκονοι τῶν ἀρχιερέων καὶ κοσμητοὶ παμπληθεῖς».³ Στὴν ἴδια πηγὴ μνημονεύονται καὶ οἱ «σχολαρχοῦντες» τοῦ διδασκτηρίου —«ἓνας καλόγηρος Χρῦσανθος καὶ ὁ Λαμπαδάριος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας». Ἡ ἐπίσημη ἀνακοίνωση τῆς μεταρρύθμισης καὶ ἡ συνοπτικὴ ἀναφορὰ στοὺς στόχους καὶ στὸ περιεχόμενό της ἔγινε μέσῳ μιᾶς πατριαρχικῆς «προκήρυξης», μὲ ἡμερομηνία 25 Νοεμβρίου 1815, καὶ μιᾶς συνοδευτικῆς «Ἐγκυκλίου Ἐπιστολῆς», ποὺ δημοσιεύθηκαν σὲ

1. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διραχίου [sic] τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθέν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν. Ἐν Τεργέστη. Ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis), 1832.

2. Maureen Morgan, «The “Three Teachers” and their Place in the History of Greek Church Music», *Studies in Eastern Chant* 2 (1971), 86-99· Καίτη Ρωμανοῦ, «Ἡ μεταρρύθμιση τοῦ 1814», *Μουσικολογία* 1 (1985), 7-22.

3. Ἀπόσπασμα ἐπιστολῆς τοῦ Προηγούμενου Διονυσίου Βατοπαιδίου, μὲ ἡμερομηνία 21 Ἰανουαρίου 1815, ποὺ στάλθηκε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στοὺς ἐπίτροπους τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (Βατοπ. Ἀρχεῖον, Συσταχωμένους Φάκ. 8, φ. 3). Στὴν πληρέστερη μορφή του, τὸ ἀπόσπασμα δημοσιεύθηκε στί: Γεώργιος Κωνσταντίνου (ἐκδ.), *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων. Τὸ αὐτόγραφο τοῦ 1816. Τὸ ἔντυπο τοῦ 1832*, χ.τ.ε., Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου 2007, σ. 9.

δύο διαδοχικά τεύχη (άρ. 3 και 4) του περιοδικού *Ἑλληνικός Τηλέγραφος* τῆς Βιέννης, τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1816.⁴ Τὴν εἰδηση χαιρέτισε καὶ ὁ «Λόγιος Ἑρμῆς», ὡς προάγγελος «τῆς ἐτοιμαζομένης ἐπιστροφῆς τοῦ μουσηγέτου Ἀπόλλωνος εἰς τὴν ἀρχαίαν αὐτοῦ πατρίδα»⁵ καὶ ὡς κατάλληλη ἀφορμὴ γιὰ ἓνα σύντομο προλόγισμα στὸ μεταφρασμένο λήμμα «Μουσική», ἀπὸ τὸ *Allgemeine Theorie der schönen Künste* τοῦ Johann Georg Sulzer, ποὺ ὑπῆρξε τὸ πρῶτο ἐκτενὲς περὶ μουσικῆς δημοσίευμα τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ.⁶

Ἡ «προκήρυξη» ἐπαινεῖ ὀνομαστικὰ τὸν καθένα ἀπὸ τοὺς τρεῖς πρωταγωνιστὲς τῆς μεταρρύθμισης γιὰ τὴν ιδιαίτερη συμβολή του σ' αὐτήν:

«Τρεῖς γὰρ τῶν ἐν Βασιλευούσῃ ἐξ ἐπαγγέλματος Μουσικῶν, ὃ τε Ἱερολογιώτατος ἐν διακόνους κύρ Χρυσάνθος, ὁ Μουσικολογιώτατος Λαμπάδριος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας κύρ Γρηγόριος, καὶ ὁ Μουσικολογιώτατος κύρ Χουρμούζιος, ὁ μὲν πρῶτος περὶ τὸ θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς μέρος, εἴπερ τις ἄλλος, διὰ μακροῦ χρόνου καὶ πόνων πολλῶν ἐνασχοληθεὶς, καὶ ἐπιστημονικῶν ιδεῶν ἐγκρατής, Εὐρωπαϊοὶς τε Μουσικοῖς ὁμιλήσας διδασκάλους, καὶ τούτων, ὅσα τῷ εἰσαγωγικῷ συμβάλλεται μέρει, συλλεξάμενος, οἱ δὲ περὶ τὸ πρακτικόν, τὴν παράδοσιν φάμεν

4. *Ἑλληνικός Τηλέγραφος* 5 (1816), 10-12 καὶ 16-18, ἀντίστοιχα. Ὁ Γρηγόριος Στάθης ὑποστηρίζει ὅτι τὰ δύο κείμενα τυπώθηκαν στὸ Πατριαρχικὸ Τυπογραφεῖο, ἀλλὰ ἡ ὑπόθεσή του ὅτι κυκλοφόρησαν «κατὰ μὴνα Ἀπρίλιο ἢ Μάιο τοῦ 1815» ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴν ἡμερομηνία τῆς «προκήρυξης», ὅπως δημοσιεύθηκε στὸν *Ἑλληνικὸ Τηλέγραφο*, τὴν ὁποία ὁ ἴδιος δείχνει νὰ ἀγνοεῖ («Τὰ Πρωτόγραφα τῆς Ἐξηγήσεως στὴ Νέα Μέθοδος», *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον. Ἐκφραση ἀγάπης* στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθης, Ἀθήνα, Ἀνατολὴς τὸ Περιήχημα, 2001, σ. 696-707, ιδιαίτερα σ. 697).

5. *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* 6 (1816), 10.

6. Ὁ.π., 11-15, 22-31, 43-50, 65-78. Ὁ «Λόγιος Ἑρμῆς» ἀναφέρει μόνον τὸ ὀνοματεπώνυμο τοῦ συγγραφέα —καὶ μάλιστα μὲ ὀρθογραφικὸ λάθος, προσθέτοντας ἓνα «ν» (Sulzer). Ὁ Πλεμμένος ὑπῆρξε ὁ μόνος, ἀπ' ὅσο μπόρεσα νὰ ἐλέγξω, ποὺ ἀναγνώρισε στὸ δημοσίευμα τὸ λήμμα «Musik» τοῦ μνημειώδους ἔργου τοῦ Sulzer (John Plemmenos, «The active listener: Greek attitudes towards music listening in the Age of Enlightenment», *British Journal of Ethnomusicology* 6 (1997), 51-63, βλ. ιδιαίτερα 59), ἀλλὰ θεωρῶ ἐντελῶς ἀβάσιμο καὶ παραπλανητικὸ τὸν ισχυρισμὸν του ὅτι ἡ μετάφραση τοῦ λήμματος «εἶναι ἀφιερωμένη στὸ Χρυσάνθο» (ὁ.π.). Σημειωτέον ὅτι ἡ *Πραγματεία περὶ Μουσικῆς* τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως γράφτηκε τὸ 1772, ἀλλὰ πρωτοδημοσιεύθηκε τὸ 1868 (βλ. Χάρης Ξανθοδάκης, «Ἡ *Πραγματεία περὶ Μουσικῆς* τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως», *Σύγκριση* 12 (2001), 101-117, ιδιαίτερα 101-103).

τῆς καθ' ἡμᾶς ἁσματικῆς τέχνης, καλῶς ἡσκημένοι, καὶ ἰδίᾳ φιλοπόνῳ σπουδῇ ἀξιολόγους προσθήκας ταῖς Μουσικαῖς αὐτῶν κτησάμενοι ἐπιδόσσειν, ὁμοῦ συνελθόντες, θεωρητικὴν ἄμα καὶ πρακτικὴν τῆς καθ' ἡμᾶς ἱερᾶς Μουσικῆς διδασκαλίαν συνέταξαν, καὶ μέθοδον παραδόσεως νέαν ἐξεύρον [...].»⁷

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ περιέχει ἤδη μιὰ πληροφορία ποὺ ὑπαινίσσεται ὅτι τὸ πατριαρχικὸ κείμενο —ἡ πιὸ ἄμεση καὶ ἀξιόπιστη πηγὴ γιὰ τὴ μεταρρύθμιση— δὲν διαβάστηκε, καὶ πάντως δὲν ἀξιοποιήθηκε: στὰ τέλη τοῦ 1815 ὁ Χρυσάνθος ἦταν ἀκόμη ἱεροδιάκονος καὶ ὄχι ἀρχιμανδρίτης, ὅπως ἀναφέρει λανθασμένα ὁ ἐκδότης τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ*⁸ καὶ ἐπαναλαμβάνουν οἱ περισσότεροι σημερινοὶ σχολιαστὲς,⁹ ἀκολουθώντας τὸν Παναγιώτη Πελοπίδη ἢ τὸν «ἐνδιάμεσο» Γ. Παπαδόπουλο¹⁰ (σημειωτέον ὅτι καὶ ἡ χρονολογία ἀνάρρησης τοῦ Χρυσάνθου στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο —ἀρχικὰ Δυρραχίου, ἔπειτα Σμύρνης καὶ τελικῶς Προύσης— ὑπῆρξε ζήτημα ἀμφιλεγόμενου).¹¹ Ἐπιπλέον, ὁ συνοπτικὸς ἐπιμερισμὸς, μὲ τὸν ὁποῖο καταγίνεται τὸ συγκεκριμένο ἐδάφιο, ἐπιτρέπει τὴ συναγωγὴ ὀρισμένων ἀπλῶν καὶ ἄμεσων συμπερασμάτων. Τὰ καταγράφουμε, στὸ μέτρο ποὺ διευκρινίζουν τὸ ρόλο τοῦ Χρυσάνθου στὴ μουσικὴ μεταρρύθμιση καὶ τὶς τοπολογικὲς συντεταγμένες τῆς ἐγγραφῆς του στὴ χάρτα τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ.

7. *Ἑλληνικός Τηλέγραφος*, ὁ.π., 10-11.

8. Παναγιώτης Πελοπίδης, «Πρόλογος», στὸ Χρυσάνθος, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, ὁ.π., σ. ε'-ια' ἢ συγκεκριμένη ἀναφορά, στὴ σημ. τῆς σ. ζ'.

9. Ἐνδεικτικὰ μόνον: Morgan, ὁ.π., σ. 87· Ρωμανοῦ, ὁ.π., σ. 10· Γεώργιος Λαδάς, *Τὰ πρῶτα τυπωμένα βιβλία Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, Κουλουρά, 1978, σ. 4· Ἀντώνιος Ἀλυγιάκης, *Θέματα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη, Πουρναράς, 1978, σ. 100. Ὁ Κωνσταντῖνος, ποὺ ἀξιοποίησε τὴν πληροφορία τῆς πατριαρχικῆς «προκήρυξης», πρῶτος ἐπισημαίνει τὸ λάθος τῶν μελετητῶν (Κωνσταντῖνος (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 26 καὶ σημ. 20).

10. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* [...], Ἀθήνα, τυπογρ. καὶ βιβλιοπ. Κουσουλίνου καὶ Ἀθανασιάδου, 1890, σ. 333· Ὁ ἴδιος, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, τύποις Πραξιτέλους, 1904, σ. 193.

11. Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλος (ἐκδ.), *Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002, σ. 14 σημ. 9. Τὸ ζήτημα ἔλυσε ὀριστικὰ ὁ Κωνσταντῖνος (ὁ.π., σ. 32 σημ. 49), παραπέμποντας στὸν *Κώδικα Ὑπομνημάτων Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου* (τὸ σχετικὸ Ὑπόμνημα εἶναι τοῦ Μαΐου τοῦ 1820).

Ἡ μεταρρύθμιση συνίστατο στὴ σύνταξη ἐνὸς διδασκτέου θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ συστήματος τῆς «καθ' ἡμᾶς ἱερᾶς Μουσικῆς» καὶ στὴν ἐξέυρεση μιᾶς νέας, καὶ ὁμολογῆς πρὸς αὐτό, διδασκτικῆς μεθόδου. Τόσο ἡ διατύπωση τοῦ συστήματος ὅσο καὶ ὁ σχεδιασμός τῆς μεθόδου συζητήθηκαν, ἀποφασίστηκαν καὶ ὑλοποιήθηκαν κατὰ τὴν κοινὴ (καὶ ἐπαναλαμβανόμενη, ὅπως μπορεῖ νὰ ὑποθέσει κανεὶς) συνάντηση τῶν τριῶν δασκάλων. Ὡς διδασκτέα ὕλη, τὸ σύστημα περιεῖχε μιὰ θεωρητικὴ καὶ μιὰ πρακτικὴ πλευρά. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ δεύτερη, τὸ πατριαρχικὸ κείμενο ἀναδεικνύει τοὺς κύριους ἐμπνευστές, ὑπογραμμίζοντας τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο δεξιότητάς τὸ ὁποῖο εἶχαν ἐπιτύχει μὲ φιλόπονη ἀσκήση καὶ σπουδὴ ὁ Γρηγόριος καὶ ὁ Χουρμούζιος. Ὅσο γιὰ τὴ θεωρητικὴ πλευρά, ἡ φρασεολογία τῆς «προκήρυξης» εἶναι κατηγορηματικότερη ἀναφορικὰ μὲ τὸ «εἰσαγωγικὸν μέρος», τὸ ὁποῖο παρουσιάζεται ὡς συμπῆλμα στοιχείων προερχομένων ἀπὸ τοὺς Εὐρωπαίους συνομιλητὲς τοῦ Χρυσάνθου, ἐνῶ τοῦ κυρίως τεχνικοῦ μέρους ὁ συντάκτης ἐμμέσως μόνον σκιαγραφεῖται, ὅταν τὸ ἐδάφιο μνημονεύει τίς μακροχρόνιες καὶ πολύμοχθες μελέτες, καθὼς καὶ τὴν ἐπιστημονικὴ κατάρτιση τοῦ «Ἱερολογιωτάτου ἐν διακόνου», ὁ ὁποῖος καὶ γενικότερα προβάλλεται ὡς ὁ κατ' ἐξοχὴν θεωρητικὸς νοῦς τῆς τριμελοῦς ομάδας. Ἡ πρωτότυπη χρυσανθινὴ συμβολὴ στὴν ἐπινόηση τῆς νέας θεωρίας καὶ παρασῆμανσης, τῆς ὁποίας στοιχεῖα ὀφείλονται ἐνδεχομένως σὲ προγενέστερες μεταρρυθμιστικὲς πρωτοβουλίες, ἀποτελεῖ ἀκόμη ἀντικείμενο συζήτησης.¹² τὸ γεγονός ἐν τούτοις παραμένει, ὅτι ἡ νέα παρασημαντικὴ διαφαίνεται ἤδη σὲ μουσικὰ χειρόγραφα τοῦ Χρυσάνθου ἀπὸ τὴ διετία 1811-1812:¹³ ἡ μαρτυρία τους μᾶς ὑποδεικνύει τὸν κύριο εἰσηγητὴ τῶν τεχνικῶν στοιχείων τοῦ νέου συστήματος, στὸν ἴδιο βαθμὸ πού ἡ «προκήρυξη» ἀποκαλύπτει τὸ διαμετακομιστὴ τῶν εὐρωπαϊκῆς προέλευσης γενικότερων μουσικῶν ἰδεῶν καὶ ἐννοιῶν. Ἡ ὑπαγωγή λοιπὸν τοῦ Χρυσάνθου στὸ διαφωτιστικὸ κίνημα εἶναι τριπλᾶ δικαιολογημένη, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ (α) ἕνα ἀγνωρισμένο (πατριαρχικῶ καλὰ μῶ, μάλιστα) μετακινωτὴ δυτικῶν μουσικῶν στοιχείων στὰ καθ' ἡμᾶς, (β) τὸν κύριο συντελεστὴ μιᾶς ριζοτόμου

12. Βλ., π.χ., Γιαννόπουλος (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 10-11, [Διονύσιος Μπιδάλης Ἀνατολικὴν], Ὁ Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ καὶ ἡ συμβολὴ του εἰς τὴν μουσικὴν μεταρρύθμισιν τοῦ 1814, Ἀθήνα, Κάλαμος, 2004, σ. 16-18, καὶ Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 30-31.

13. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 27.

παρέμβασης σ' ἕνα σημαντικὸ τομέα τῆς λειτουργικῆς μας παράδοσης καὶ (γ) τὸ συναυτουργὸ μιᾶς ἐπιτυχημένης, ὅπως ἀποδείχθηκε, προσπάθειας γιὰ τὴ διεύρυνση καὶ ἐκλαίκευση τῆς ἐκπαίδευσης στὸν ἰδιαίτερο τομέα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, ἐξάλλου, λειτούργησε καὶ ἡ νέα παρασημαντικὴ, ἡ ὁποία ἐπέτρεψε τὴ χάραξη τυπογραφικῶν μουσικῶν στοιχείων: τὸ ἀποτέλεσμα, «ὁ διὰ τοῦ τύπου δηλονότι πολλαπλασιασμός τῶν μουσικῶν βιβλίων καὶ ἡ ἐκ τούτου κοινοτέρα ὠφέλεια εἰς τὸ γένος», προαναγγέλθηκε πανηγυρικὰ στὸν πρόλογο τοῦ πρώτου τυπωμένου βιβλίου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὸ 1820.¹⁴

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ «μικρὸ θεωρητικὸν» τοῦ Χρυσάνθου, πού τυπώθηκε πρῶτο καὶ ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος συνοπτικοῦ παιδαγωγικοῦ ἐγχειριδίου μὲ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ νέου συστήματος,¹⁵ τὸ *Μέγα Θεωρητικόν* ἐκθέτει ἀναλυτικὰ τὸ σύστημα, μὲ ὅλους τοὺς νεωτερισμοὺς στὴ θεωρία καὶ τὴν παρασῆμανση, περιλαμβάνοντας καὶ ὅσα γενικὰ μουσικοθεωρητικὰ καὶ αἰσθητικὰ στοιχεῖα «τῷ εἰσαγωγικῷ συμβάλλεται μέρος» — ἀποτυπώνει, συνεπῶς, καὶ τὸ ριζοσπαστικὸ γράμμα τῆς μεταρρύθμισης καὶ τὸ διαφωτιστικὸ πνεῦμα πού τὴν ἐνέπνευσε. Ἡ συγγραφή τοῦ βιβλίου, ἡ τουλάχιστον μιᾶς πρώτης του μορφῆς ὅχι πολὺ διαφορετικῆς ἀπὸ τὴν τυπωμένη ἐκδοχὴ τοῦ 1832, θὰ πρέπει νὰ εἶχε ὁλοκληρωθεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν 2α Σεπτεμβρίου τοῦ 1816. Ἡ ἡμερομηνία αὕτη σημειώνεται στὴν κατακλείδα ἐνὸς χρυσανθινοῦ ἰδιογράφου πού φυλάσσεται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Σχολῆς τῆς Δημητσάνας:

«Γέγραπτο χειρὶ βίβλος, Ἀρχιμανδρίτου Χρυσάνθου ὁφρ' ἐς χρῆσιν ἡ Γρηγορίου. 'αὐις' Σεπτεμβρίου Βα.»¹⁶

14. Λαδὰς, ὁ.π., σ. 12. Ἐπρόκειτο γιὰ τὸ *Νέον Ἀναστασιματάριον* τοῦ Πέτρου τοῦ Ἐφεσίου. Μόνο γιὰ τὸν 19ο αἰῶνα, ὁ Γεώργιος Χατζηθεοδώρου (*Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Περίοδος Α' (1820-1899)*, Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, 1998) ἀπαιθεῖ 226 τυπωμένα βιβλία ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (πέραν τῶν θεωρητικῶν) καὶ 15 «ἐξωτερικῆς» (δηλ. κοσμικῆς) μουσικῆς.

15. *Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, συνταχθεῖσα, πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδάζοντων αὐτὴν κατὰ τὴν Νέαν Μέθοδον, παρὰ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων [...]*, Ἐν Παρισίοις, Ἐκ τῆς τυπογραφίας Ἑργίνου, 1821.

16. Τάσος Γριτσόπουλος, «Κατάλογος τῶν χειρογράφων κωδικῶν τῆς Σχολῆς τῆς Δημητσάνης», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 22 (1952), 183-226, καὶ 24 (1954), 230-274· ἡ ἀναφορὰ καὶ ἡ περιγραφή στὸν τ. 22, 200-201.

Ὁ Χατζηγιακουμής μελέτησε τὸ χειρόγραφο καὶ διαπίστωσε ὅτι πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο τοῦ κειμένου τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ, ποὺ ἐκπονήθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ συγγραφέα, γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τῶν —διδασκικῶν, προφανῶς— ἀναγκῶν τοῦ συνεργάτη του, Λαμπαδαρίου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας.¹⁷ Ἀπὸ τὸ χειρόγραφο ἀπουσιάζουν τὰ χωρία ἐκεῖνα τοῦ ἔργου ποὺ δὲν ἐνδιέφεραν τὸν Γρηγόριο, ἀλλὰ ὁ Χρῦσανθος φρόντισε, ὅπως θὰ δοῦμε, νὰ ἐπισημάνει μὲ ἀκρίβεια τοὺς τίτλους τῶν κεφαλαίων ποὺ παραλείφθηκαν, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι ὁλόκληρο τὸ βιβλίον προῦπηρχε τοῦ μερικοῦ ἀντιγράφου του.

Σύμφωνα μὲ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ 1832, τὸ Μέγα Θεωρητικὸν διαιρεῖται σὲ δύο μέρη, μὲ ξεχωριστὴ σελιδαρίθμηση. Τὸ πρῶτο καὶ ἐκτενέστερο (σ. 1-222) περιλαμβάνει τὸ θεωρητικὸ καὶ τεχνικὸ μέρος τοῦ νέου συστήματος, τὸ ὁποῖο ἀναπτύσσεται στὰ 50 κεφάλαια τῶν βιβλίων Α'-Δ' (σ. 1-174), ἐνῶ στὰ 7 κεφάλαια τοῦ βιβλίου Ε' συγκεντρώνεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ὕλης ποὺ προέρχεται ἀπὸ δυτικὲς πηγές καὶ ἔχει νὰ κάνει μὲ ζητήματα ποὺ ἀφοροῦν τῇ μουσικῇ γενικότερα ἢ τῇ δυτικοευρωπαϊκῇ τῆς ἐκδοχῆς εἰδικότερα (σ. 174-222). Τὸ δεύτερο μέρος (σ. I-LVII) περιλαμβάνει μιὰ σύντομη ἀναδρομὴ στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, ἀπὸ τοὺς βιβλικοὺς χρόνους τοῦ κατακλυσμοῦ ἕως τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰωάννη Δαμασκηνοῦ, ἕναν ἀλφαβητικὸ ὀνομαστικὸ κατάλογο μὲ «ὄσους διδασκάλους καὶ ἐφευρετὰς ψαλμωδιῶν ἀνέδειξεν ὁ χρόνος»,¹⁸ ἐμπλουτισμένο μὲ ἐκτενεῖς βιοεργογραφικὲς σημειώσεις, μιὰ σύντομη ἱστορικὴ περιγραφή τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς καὶ τῶν νεότερων τροποποιήσεών της (σ. XLIV-LV), καθὼς καὶ μιὰ ξεχωριστὴ ἀπαρίθμηση ὁδηγιῶν περὶ τοῦ «Πῶς προσιτέον τῇ Μουσικῇ».¹⁹ Τὸ «δεύτερο» αὐτὸ μέρος τῆς ἐντυπῆς ἐκδοχῆς τοῦ ἔργου προτάσσεται στὸ χειρόγραφο τοῦ 1816, καὶ φαίνεται ὅτι ὁ συγγραφέας τὸ θεωροῦσε προοιμιακόν, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ λατινικὴ σελιδαρίθμηση. Πρόκειται, πάντως, γιὰ τὴν πρώτη γενικὴ ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, ἀπὸ τοὺς μυθολογικοὺς χρόνους ἕως τὴν ἐποχὴ τοῦ Χρῦσανθου, μὲ δυόμισι σελίδες ἀφιερωμένες στὴ μουσικὴ τῶν Ἑβραίων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, καὶ ὄχι, ὅπως τὸ διατυπώνει ἡ Ρωμανοῦ, γιὰ τὴν

«πρῶτη στοὺς νεότερους χρόνους ἐλληνικὴ γενικὴ ἱστορία τῆς μουσικῆς, στὴν ὁποία οἱ βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ μελοποιοὶ παίρνουν τὴ θέση τοὺς μετὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες μουσικοὺς (καὶ τοὺς μουσικοὺς ποὺ ἀναφέρονται στὴ Βίβλο) καὶ παράλληλα μὲ τοὺς μεγάλους μουσικοὺς τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ».²⁰ τὸ χρυσανθινὸ κείμενο δὲν ἀναφέρει οὔτε ἓνα ὄνομα δυτικοευρωπαϊοῦ μουσικοῦ, μὲ ἐξάιρεση τὰ ὀνόματα τῶν «Λατίνων» καὶ «λοιπῶν εὐρωπαίων» συγγραφέων περὶ μουσικῆς,²¹ στὰ ὁποῖα θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐπανεέλθουμε.

Τὰ 3 πρῶτα κεφάλαια τοῦ βιβλίου Ε' εἶναι ἀφιερωμένα στὴ μελοποιία: τὸ πρῶτο («Περὶ Μελοποιίας», σ. 174-177) ἐκθέτει συνοπτικὰ τὶς βασικὲς ἀρχές, ὅπως συνάγονται ἀπὸ τὰ ἀρχαιοελληνικά συγγράμματα, τὸ δεύτερο («Πῶς ἐμελίζοντο αἱ Ψαλμωδία», σ. 178-181) ἀσχολεῖται μὲ τὴν τυπολογία τῆς παραδοσιακῆς βυζαντινῆς μελουργίας, ἐνῶ τὸ τρίτο («Τωρινὸς τρόπος τοῦ μελίζειν», σ. 181-192) περιέχει ἀναλυτικότερες ὁδηγίες πρὸς τοὺς σύγχρονους ἐπίδοξους μελουργοὺς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀπὸ τὴ φύση τους, λοιπόν, τὰ κεφάλαια αὐτὰ δὲν προσφέρονται στὴν πρόσληψή καὶ τὴ συνακόλουθη δι' αὐτῶν μετακένωση δυτικοευρωπαϊκῶν ἰδεῶν καὶ ἐννοιῶν, ἃν καὶ καθαυτὴ ἡ ἰδέα τῆς ἐνωμάτωσης μιᾶς τέτοιας ἐνότητος σ' ἓνα μουσικοθεωρητικὸ σύγγραμμα, ποὺ τὸ ἐπικαιροποιεῖ σὲ σχέση μὲ τὶς παλαιότυπες πραγματείες τῶν Ἀρμονικῶν συγγραφέων, κυριαρχοῦσε στὴ νεότερη δυτικοευρωπαϊκὴ μουσικὴ φιλολογία, ὅπου οἱ θεωρητικὲς καὶ τεχνικὲς γνώσεις ἀποσκοποῦσαν πλέον στὴν ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση μουσικῶν δημιουργῶν. Τὸ τέταρτο κεφάλαιο («Περὶ Μουσικῶν Ὁργάνων», σ. 192-196) εἶναι κι αὐτὸ στὴ σύληψή του νεωτερικόν, ἀφοῦ περιέχει μιὰ συστηματικὴ ταξινόμηση καὶ περιγραφή τῶν ὀργάνων (μεταξὺ τῶν ὁποίων τὸ «κλαβεσσέν» [sic]²² καὶ ὁ «εὐρωπαϊκὸς πλαγιάυλος»), καὶ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη ὀργανογνωσίαν στὴ νεοελληνικὴ μουσικογραφία. Στὸ πέμπτο κεφάλαιο («Διαθέσεις τῶν ἀκροωμένων τῆς Μουσικῆς», σ. 196-202), ποὺ δίκαια θεωρήθηκε «ἡ πρώτη ἀπόπειρα ἀποκλειστικῆς ἐνασχόλησης μὲ τὴ μουσικὴ ἀκρόαση

17. Μανώλης Χατζηγιακουμής, «Αὐτόγραφο (1816) τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ τοῦ Χρῦσανθου», Ὁ Ἑρανιστής 11 (1974), 311-322.

18. Χρῦσανθος, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, ὁ.π., σ. XXXIII.

19. Πρόκειται γιὰ τὸν τίτλο ἐνδὸς ἡμιαυτόνομου κειμένου, μὲ τὸ ὁποῖο κλείνει τὸ δεύτερο μέρος καὶ ὁλόκληρο τὸ βιβλίον (ὁ.π., σ. LV-LVII).

20. Καίτη Ρωμανοῦ, Ἑντεχνὴ Ἑλληνικὴ Μουσικὴ στοὺς Νεότερους Χρόνους, Ἀθήνα, Κουλουρά, 2006, σ. 38.

21. Χρῦσανθος, ὁ.π., σ. XXXI.

22. Ὁ.π., σ. 193· πβ. Χάρης Ξανθοῦδάκης, «Πῶς ἡ Ἑλληνικὴ Γλῶσσα ὑποδέχτηκε τὸ Cembalo», Τριμηνιαῖο Δελτίο (Ἰόνιο Παν/μιο / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν / Ἑργαστήριον Ἑλληνικῆς Μουσικῆς) 7 (Ἰούλ.-Σεπτ. 2007), 6-9.

στη (σωζόμενη τουλάχιστον) ελληνική γραμματεία». ²³ οι δάνειες δυτικο-ευρωπαϊκές ιδέες είναι προφανείς και άφθονες: η αυτόνομη αυτή μικρή αίσθητική πραγματεία αποτελεί το πρώτο κείμενο του Χρυσάνθου που στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στις ιδέες του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και χρησιμοποιεί δύο μόνον παραπομπές σε αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, των οποίων οι απόψεις ενσωματώνονται άβιαστα στο δυτικότροπο νοηματικό πλαίσιο και επιτρέπουν στο συγγραφέα να μην απομακρυνθεί τελείως από τα εμπειρικά δεδομένα ενός Έλληνα άναγνώστη έξοικειωμένου με την καθ' ἡμᾶς εκκλησιαστική μουσική. Περισσότερο γνώσιμο είναι το διακειμενικό περιβάλλον του έργου κεφαλαίου («Χρήσις τῆς Μουσικῆς», σ. 202-217), όπου η περιπτωσιολογία των αποτελεσμάτων τῆς μουσικῆς στα ἔμψυχα ὄντα είναι κοινός τόπος τῆς ἀρχαιοελληνικῆς θεωρίας περὶ ζῆθους και ὅπου οἱ ἄφθονες παραπομπές σε νεότερους Εὐρωπαίους συγγραφείς ἐναλλάσσονται με ἀντίστοιχες σε ἀρχαίους Έλληνες. Τὸ ἔβδομο, τέλος, κεφάλαιο («Περὶ Ἀρμονίας», σ. 218-222), στὸ ἐκτενέστερο δεύτερο μέρος του, πραγματεύεται συνοπτικά, ἀλλὰ και συνολικά, ἓνα κατ' ἐξοχὴν θεμελιῶδες φαινόμενο τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς μουσικῆς θεωρίας και πρακτικῆς: ὁ Χρυσάνθος περιγράφει ἐν συντομίᾳ τὰ ἐξωτερικά χαρακτηριστικά τῆς ἀρμονικῆς γραφῆς και καταλήγει παραθέτοντας ἓνα μικρὸ ἀπόσπασμα τετράφωνης λατινικῆς σύνθεσης, στήν πρωτότυπη εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία και σὲ δική του μεταγραφή, σύμφωνα με τὸ νέο σύστημα παρασῆμανσης. ²⁴ Πρόκειται γιὰ τὸ πρωϊμότερο παράδειγμα τετράφωνης συγχορδιακῆς ἀρμονίας ποὺ τυπώθηκε σὲ ἑλληνικὸ μουσικοθεωρητικὸ σύγγραμμα, ἀφοῦ τὸ μικρὸ ἐγχειρίδιο τοῦ Ν. Φλογαίτη, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη ἑλληνικὴ δυτικοῦ τύπου «θεωρία τῆς μουσικῆς», ἀναφέρεται σὲ συνηχήσεις καταγράφοντας τοὺς συστατικὸς φθόγγους με ἀλφαβητικά σύμβολα, ἐνῶ τὸ μέρος τῶν μουσικῶν παραδειγμάτων του περιλαμβάνει συγχορδίες ἀποκλειστικά ἀναλυμένες σὲ «ὀριζόντιους» ρυθμικοὺς σχηματισμοὺς (ἀρπίσματα και «μπάσα τοῦ Alberti»). ²⁵

23. Γιάννης Πλεμμένος, *Τὸ Μουσικὸ Πορτρέτο τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ*, Ἀθήνα, Ψηφίδα, 2003, σ. 168. Ὁ συγγραφέας μεταφέρει στὰ ἑλληνικά τὴ φράση ποὺ εἶχε χρησιμοποιήσει στὸ παλαιότερο ἄρθρο του (Plemmenos, «The active listener [...]», *British Journal of Ethnomusicology*, ὁ.π., σ. 52): «[...] the first attempt in modern Greek literature to tackle the listener issue».

24. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 222.

25. Συνοπτικὴ Γραμματικὴ εἴτε [sic] *Στοιχειώδεις Ἀρχαὶ τῆς Μουσικῆς*, μετὰ

Ἡ πρόσφατη ἔκδοση τῶν δύο σωζόμενων μορφῶν τοῦ χρυσανθινοῦ κειμένου σὲ ἀντικριστὲς σελίδες ²⁶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ στηρίξουμε ὀρισμένους συλλογισμούς, σχετικὸς με τὴ χρονολόγηση τῶν τελευταίων κεφαλαίων τοῦ πρώτου μέρους και τὴν ἐνταξή τους στὴ συνολικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἔργου, ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ προσεκτικότερη παρατήρηση τοῦ χρονικοῦ συσχετισμοῦ ἀνάμεσα στὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας και τὸ λαυθάνον πλήρες πρωτότυπο, τοῦ ὁποῦ ἡ δλοκλήρωση, ὅπως θεωρήσαμε, εὐλόγα τοποθετεῖται πρὶν ἀπὸ τὴν 2α Σεπτεμβρίου τοῦ 1816. Λαμβάνοντας ὑπόψη τὴ λογικὴ αὐτὴ προτεραιότητα, τὴ σκέψη ὅτι τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενο τοῦ βιβλίου θὰ πρέπει νὰ εἶχε παγιωθεί πρὶν ἀπὸ τὴν παρουσίαση τοῦ νέου συστήματος (μαζὶ με τὰ «ὅσα τῷ εἰσαγωγικῷ συμβάλλεται μέρος») τῶν τελευταίων κεφαλαίων) ἐνώπιον τῆς Ἱερᾶς Συνόδου και, φυσικά, τὸ εὐλόγο χρονικὸ διάστημα ποὺ ἀπαιτοῦσε ἡ παραγωγή ἐνὸς ἀντιγράφου, θὰ μπορούσαμε νὰ συμφωνήσουμε με τὸν Χατζηγιακουμή, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖ τὴ σύνταξη τοῦ πρωτοτύπου στὴν περίοδο πρὸ τοῦ 1815 — «στὰ χρόνια 1814-1815 ἢ ἀκόμη και λίγο ἐνωρίτερα, στὰ 1813-1814». ²⁷ Ἀν ὥστόσο ὑποθέσουμε ὅτι τὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας εἶναι πιστὸ ἀντίγραφο μέρους τοῦ λαυθάνοντος πλήρους πρωτοτύπου, δύο πληροφορίες τοῦ πρώτου μᾶς υποχρεώνουν νὰ ἀναθεωρήσουμε τὴ χρονολόγηση τοῦ δεύτερου: ἐννοῶ τὴ μνεία τῶν χειρογράφων τοῦ «Πέτρου Κωνσταντινοπολίτη [sic]», τὰ ὁποῖα μεταφέρθηκαν στὴ μουσικὴ Σχολὴ «κατὰ τὸ ἔτος 1813», ²⁸ και στὴ διπλὴ ἀναφορὰ στὸν «Λόγιο Ἑρμῆ», ἀπὸ τὸν ὁποῖο ὁ Χρυσάνθος δηλώνει ὅτι ἀντλήσε ὀρισμένα βιβλιογραφικά στοιχεῖα γιὰ τοὺς ἀρχαίους Έλληνες ἀρμονικοὺς συγγραφείς. ²⁹ Μιὰ σύντομη ἀναζήτηση στὰ περιεχόμενα τοῦ ἔτους 1816 μᾶς ὁδηγεῖ στὸ διπλὸ τεῦχος 1ης και 15ης Μαρτίου, ὅπου δημοσιεύεται ἡ χρυσανθινὴ πηγὴ — ἡ βιβλιογραφία τοῦ μεταφρασμένου λήμματος τοῦ Sulzer. ³⁰ Τὸ γεγονός αὐτὸ μᾶς ὑπαγορεύει νὰ θεωρήσουμε τὴν ἡμερομηνία κυκλοφορίας τοῦ διπλοῦ τεύχους, δηλαδὴ τὰ τέλη Μαρτίου τοῦ 1816, ὡς *terminus*

προσαρμογῆς εἰς τὴν κιθάραν· συνταχθεῖσα ὑπὸ Ν[ικολάου] Φλογαίτου, Ἐν Αἰγίνῃ. Ἐκ τῆς Ἑθνικῆς Τυπογραφίας διευθυνομένης ὑπὸ Γ. Ἀποστολίδου Κοσμητοῦ, 1830, σ. 10-14 και σχ. κη'.

26. Κωνσταντῖνου (ἐκδ.), ὁ.π.

27. Χατζηγιακουμῆς, ὁ.π., 320.

28. Κωνσταντῖνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 150.

29. Ὁ.π., σ. 96-98.

30. Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, ὁ.π., 75-77.

post quem τῆς ολοκλήρωσης τοῦ πρωτότυπου χρυσανθινοῦ χειρογράφου, ἐκτὸς ἂν οἱ δύο πληροφορίες προστέθηκαν τὴν τελευταία στιγμή στὸ ἐν γενέσει ἀντίγραφο, δηλαδή στὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας, καὶ ἐνσωματώθηκαν στὸ πρωτότυπο ἐκ τῶν ὑστέρων, κατὰ τὴ συνεχιζόμενη ἐπεξεργασία του μετὰ τὸ 1816.

Τὸ ὅτι τέτοια ἐπεξεργασία πράγματι ὑπῆρξε, συνάγεται ἀπὸ ὀρισμένες διαφορὲς μεταξὺ τοῦ χειρογράφου τῆς Δημητσάνας καὶ τοῦ τυπωμένου βιβλίου, οἱ ὁποῖες ἔχουν νὰ κάνουν μὲ γεγονότα ποὺ συνέβησαν μετὰ τὸ 1816 καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ 1820, τὸ ἔτος ἀναγόρευσης τοῦ Χρυσάνθου σὲ μητροπολίτη Δυρραχίου καὶ πιθανῆς ἀφιέρωσής του στὰ νέα, διοικητικά καὶ ποιμαντικά, καθήκοντα. Ὁ ἐκδότης τοῦ βιβλίου Παναγιώτης Πελοπίδης, ποὺ θυμᾶται ὅτι παρέλαβε τὸ ὀριστικὸ χειρόγραφο τοῦ ἔργου δώδεκα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκδόσή του (δηλαδή, ἀκριβῶς, τὸ 1820),³¹ πιστεύεται ὅτι πρόβλεψε ὁ ἴδιος σὲ ὀρισμένες παρεμβάσεις — ὁ Χατζηγιακουμῆς τοῦ ἀποδίδει τὴν ἐπινόηση τοῦ τίτλου καὶ τὴν ὅλη διάταξη τῆς ὕλης,³² ἀλλὰ θὰ προσθέταμε καὶ ὀρισμένες ὀρθογραφικὲς ἀλλαγές, καθὼς καὶ τὴν ἀπαλοιφή τῶν βιβλιογραφικῶν ἀναφορῶν ποὺ δὲν ἐνδιέφεραν πλέον τὸν ἀναγνώστη τοῦ 1832.³³ Οἱ σημαντικότερες ὥστόσο διαφορὲς μποροῦν νὰ ἐρμηνευθοῦν μόνο ὡς προσθήκες ἢ ἀλλαγές τοῦ συγγραφέα. Ἔτσι λ.χ. ἡ φράση «Μανουὴλ ὁ νῦν πρωτοψάλτης» τοῦ χειρογράφου διατηρεῖται αὐτοῦσια στὸ ἐντυπο, ἀλλὰ συμπληρωμένη μὲ τὴν ἡμερομηνία θανάτου τοῦ Μανουὴλ (21 Ἰουνίου 1819).³⁴ Ἐπρόκειτο, συνεπῶς, γιὰ εἴδηση τῆς τελευταίας στιγμῆς, ποὺ καταχωρίστηκε ἀπὸ τὸ συγγραφέα πρόχειρα καὶ χωρὶς πραγματικὴ ἐνσωμάτωση στὸ κείμενο (θὰ ἔπρεπε τουλάχιστον νὰ εἶχε παραλειφθεῖ τὸ «νῦν»), καὶ ὅχι γιὰ ἐνημερωτικὴ προσθήκη τοῦ ἐκδότη, ὁ ὁποῖος εἶχε στὴ διάθεσή του μιὰν ὁλόκληρη δωδεκαετία γιὰ νὰ ἐντάξει ὀργανικότερα τὴν πληροφορία στὸ κείμενο καὶ νὰ προβεῖ καὶ σὲ ἄλλες προσαρμογὲς χρονολογικῆς ἐνημέρωσης — ὁ Γρηγόριος, λ.χ. ποὺ διαδέχθηκε τὸν Μανουὴλ στὸ ἀξίωμα τοῦ πρωτοψάλτη τὸ 1819 καὶ ἀπεβίωσε τὸ 1821 ἢ τὸ 1822, ἀναφέρεται συνεχῶς ὡς «ὁ Λα-

31. Πελοπίδης, «Πρόλογος», στὸ Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. ι'.

32. Χατζηγιακουμῆς, ὁ.π., 314-315.

33. Οἱ βιβλιογραφικὲς πληροφορίες, π.χ., τίς ὁποῖες ὁ Χρυσάνθος ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν Λόγιο Ἑρμῆ διατηροῦνται στὴν ἐκδοση, ἀλλὰ χωρὶς τὴν ἀναφορὰ στὴν πηγή (Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. XXVIII).

34. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 152 (χφ. 1816) καὶ 153 (ἐντυπο)· πβ. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. LIV.

μπαδάριος» καὶ «ὁ νῦν Λαμπαδάριος», ὅπως ἦταν ὁ προηγούμενος τίτλος του.³⁵

Τὴ σημαντικότερη, φυσικά, κατηγορία διαφορῶν μεταξὺ τῶν δύο σωζομένων μορφῶν τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀντιπροσωπεύουν οἱ παραλείψεις κεφαλαίων τοῦ χειρογράφου τῆς Δημητσάνας, στὸ ὁποῖο δὲν περιελήφθη ὅ,τι δὲν θεωρήθηκε χρήσιμο γιὰ τὸν Γρηγόριο, τὸν ἐντολέα καὶ ἀποδέκτη τοῦ ἀντιγράφου. Ὅπως σημειώσαμε, ἡ χρυσανθινὴ περιγραφή τῶν παραλειπομένων ὑποδηλώνει ὅτι τὰ κεφάλαια αὐτὰ ὑπῆρχαν στὸ λανθάνον πρωτότυπο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔγινε ἡ ἐπιλεκτικὴ ἀντιγραφή. Ἡ γενικὴ αὐτὴ παρατήρηση ἀποσιωπᾷ ὥστόσο μιὰν ἀβεβαιότητα σχετικὴ μὲ τὰ τέσσερα τελευταῖα κεφάλαια τοῦ ἐντύπου, στὰ ὁποῖα κυρίως θὰ ἐπικεντρωθεῖ ἡ συνέχεια τῆς παρούσης μελέτης. Ἀς ἐξετάσουμε ἀναλυτικότερα τὴν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὴν περιγραφή τῶν παραλειπομένων, ὅπως τὴν ἀποτυπώνει ὁ ἴδιος ὁ Χρυσάνθος στὸ χειρόγραφο τοῦ 1816, καὶ στοὺς τίτλους τῶν ἀντίστοιχων κεφαλαίων, ὅπως ἀναγράφονται στὸ τυπωμένο βιβλίο τοῦ 1832:

1816 [BIBAION B']	1832 [BIBAION B']
α' Ἐπεταί κεφάλαιον Ε', Περὶ ῥυθμοῦ.	ΚΕΦ. Ε'. Περὶ Ῥυθμοῦ.
κεφάλαιον Ζ', Περὶ χρόνων.	ΚΕΦ. ΣΤ'. Περὶ Χρόνων.
κεφάλαιον Ζ', Περὶ γενῶν ποδικῶν.	ΚΕΦ. Ζ'. Περὶ Ποδῶν.
κεφάλαιον Η', Περὶ ῥυθμῶν.	ΚΕΦ. Η'. Περὶ Μέτρων.
κεφάλαιον Θ', Παρακαταλογὴ τῶν Ὁθωμανικῶν ῥυθμῶν.	ΚΕΦ. Θ'. Περὶ Ῥυθμῶν.
	ΚΕΦ. Ι'. Παρακαταλογὴ τῶν Ὁθωμανικῶν Ῥυθμῶν.
κεφάλαιον Ι', Ἀγωγή ῥυθμικῆ.	ΚΕΦ. ΙΑ'. Περὶ Ἐμφάσεως Ῥυθμικῆς.
κεφάλαιον ΙΑ', Περὶ μεταβολῆς τῶν ῥυθμῶν.	ΚΕΦ. ΙΒ'. Περὶ Τρόπων τῶν Ῥυθμῶν.
κεφάλαιον ΙΒ', Περὶ ῥυθμοποιίας.	ΚΕΦ. ΙΓ'. Περὶ Μεταβολῆς ἐν Ῥυθμοῖς.
κεφάλαιον ΙΓ', Περὶ χειρονομίας.	ΚΕΦ. ΙΔ'. Περὶ Ῥυθμοποιίας.
	ΚΕΦ. ΙΕ'. Περὶ Χειρονομίας.

Ταῦτα τὰ κεφάλαια οὐκ ἐγράφησαν ἐν ταύτῃ τῇ βίβλῳ δι' αἵτησιν τοῦ κεκτημένου». ³⁶

35. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. (ἀντίστοιχα) 106 καὶ 107, 118 καὶ 119, 123 σημ. (α)· πβ. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. XXXV, XLI, XLII σημ. (α). Σχετικὰ μὲ τὸ ἔτος θανάτου τοῦ Γρηγορίου, βλ. Γιαννόπουλος (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 13 σημ. 8.

36. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 300.

[BIBAION E']

«Ἐπεται τὸ περὶ μελοποιίας κεφάλαιον,
ὃ οὐκ ἐγράφη ἐνταῦθα».³⁷

ΚΕΦ. Α'. Περὶ Μελοποιίας.
ΚΕΦ. Β'. Πῶς ἐμελίζοντο αἱ Μελωδίαι.
ΚΕΦ. Γ'. Τωρινὸς τρόπος τοῦ μελίζειν.
ΚΕΦ. Δ'. Περὶ Μουσικῶν Ὀργάνων.
ΚΕΦ. Ε'. Διαθέσεις τῶν ἀκροωμένων
τῆς Μουσικῆς.
ΚΕΦ. ΣΤ'. Χρήσις τῆς Μουσικῆς.
ΚΕΦ. Ζ'. Περὶ Ἀρμονίας.

Ἡ σύγκριση τῶν παραλειπόμενων κεφαλαίων τοῦ δεύτερου βιβλίου μετὰ τὴν περιγραφὴν τοῦ χειρόγραφου τοῦ 1816 καὶ ἡ φράση ποὺ τὴ συνοδεύει, ἐλάχιστα περιθώρια ἀμφιβολίας ἐπιτρέπουν ὅτι τὰ κεφάλαια αὐτὰ ὑπῆρχαν, λίγο-πολύ στὴν τελικὴ τους μορφή, στὸ λαμβάνον ἀρχικὸ πρωτότυπο (τοῦ ὁποῦ το κεφ. Ζ' ἀναλύθηκε ἀργότερα στὰ κεφ. Ζ' καὶ Η' τοῦ 1832, ἐνῶ τὸ κεφ. Γ' ἀναλύθηκε στὰ κεφ. ΙΑ' καὶ ΙΒ'). Ἀντίθετα, ἡ συνοπτικὴ ἀναφορὰ στὸ «περὶ μελοποιίας κεφάλαιον» ἐπιτρέπει τὴν ὑπόνοια ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ἕνα ἡμιτελὲς κείμενο, ἐνδεχομένως προορισμένο νὰ ἀποτελέσει τὸ κεφ. ΙΖ' τοῦ τέταρτου βιβλίου, καὶ ὅτι ἀργότερα ἀναλύθηκε στὰ τρία πρῶτα κεφάλαια (Α', Β' καὶ Γ') ἐνὸς πέμπτου βιβλίου, στὸ ὁποῖο προστέθηκαν καὶ τέσσερις αὐτόνομες πραγματείες (ὡς κεφ. Δ', Ε', ΣΤ' καὶ Ζ') οἱ ὁποῖες δὲν εἶχαν ἀκόμη ὀλοκληρωθεῖ — τουλάχιστον ὡς κεφάλαια τοῦ ἴδιου βιβλίου — τὸ 1816. Ἰσχυρὴ ἐνδειξὴ γιὰ κάτι τέτοιο, οἱ μεταβολὲς ποὺ ἐπέφερε στὸ ὑπόλοιπο κείμενο ἡ μεταγενέστερη, ὅπως πρεσβεύω, ἐνσωμάτωση τοῦ «Περὶ Ἀρμονίας» στὸ κυρίως σῶμα τοῦ βιβλίου. Γιὰ νὰ ὀνοματίσει τὰ συστατικὰ «μέρη» τῆς τρίφωνης συγχορδίας, ὁ Χρῦσανθος χρησιμοποίησε μὲ καινοφανὴ σημασίαν τοὺς ὅρους «ὑπατοιδὲς» (= θεμέλιος τῆς συγχορδίας), «μεσοειδὲς» (= μέση τῆς συγχορδίας) καὶ «νητοιδὲς» (= κορυφὴ τῆς συγχορδίας),³⁸ τοὺς ὁποῖους ὁ Ἀριστείδης Κουίντιλιανὸς — ἡ βασικὴ ἀρχαιοελληνικὴ πηγὴ τοῦ συγγραφέα — εἶχε μεταχειριστῆ γιὰ νὰ διακρίνει τίς φθογγικὰς περιοχὰς ὡς πρὸς τὰ ὕψη (τεσσιτοῦρες) ἢ τὰ εἶδη τῆς μελοποιίας ὡς πρὸς τίς φθογγικὰς περιοχὰς.³⁹ Στὸ χειρόγραφο τῆς Δημητσάνας, τὸ ὁποῖο δὲν περιέχει τὸ σχετικὸ κεφάλαιον, οἱ ὅροι δὲν ἀπαντοῦν σὲ κανένα σημεῖο τοῦ κειμέ-

37. Ὁ.π., σ. 462.

38. Χρῦσανθος, ὁ.π., σ. 220.

39. Βλ. Σόλων Μιχαηλίδης, Ἐγκυκλοπαιδεία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1981, λήμματα «μεσοειδής», «νητοιειδής», «ὑπατοιειδής».

νου· στὸ μεταγενέστερο κείμενο ὅμως, τὸ ὁποῖο χρησιμοποιήθηκε στὴν ἐκδόση τοῦ 1832, οἱ ὅροι ἐμφανίζονται μὲ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ τους σημασίαν σὲ διάφορα σημεῖα⁴⁰ πρὶν χρησιμοποιηθοῦν, μὲ νεολογικὸ πλεόν περιεχόμενο, στὸ «Περὶ Ἀρμονίας». Τὸ ἀντιδανειστικὸ αὐτὸ πνεῦμα, ἐξάλλου, διέπει καὶ ὀλοκληρὸ τὸ κεφάλαιον, γεγονὸς ποὺ δὲν διέλαθε τῆς προσοχῆς τοῦ Πελοπίδου: στὴν «Εἰσαγωγὴν» τοῦ ἑκδότης τοῦ συγγράμματος κάνει εἰδικὴ μνείαν στὴ χρυσανθινὴ διαπραγματεύση τῆς ἀρμονίας, «τῆς ὁποίας τὸ ὄνομα μόνον ἔμεινεν εἰς ἡμᾶς, τὸ δὲ πρᾶγμα εἰς τοὺς Εὐρωπαίους».⁴¹

Πρὶν ἀσχοληθοῦμε μὲ τίς εὐρωπαϊκὰς πηγές, ἀπὸ τίς ὁποῖες ὁ Χρῦσανθος ἀντλεῖ τὴν ὕλην τοῦ βιβλίου Ε', καὶ ἰδιαίτερα τῶν τριῶν τελευταίων κεφαλαίων, θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι δυτικοευρωπαϊκὰς ιδέας καὶ ἔννοιες τῆς γενικότερης μουσικῆς θεωρίας ἀνιχνεύονται καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ. Ἔτσι, π.χ., ὁ ὀρισμὸς τοῦ «μέλους» ποὺ διατυπώνεται στὴν ἀρχὴ τῆς χρυσανθινῆς πραγματείας («σειρὰ φθόγγων, διαδεχομένων ἀλλήλους, ἀρεσκόντων τῇ ἀκοῇ»)⁴² εἶναι μετάφραση τοῦ ὀρισμοῦ τῆς λέξης «*mélodie*», τὸν ὁποῖο περιλαμβάνει ὁ Rousseau στὸ λῆμμα «*Musique*» τῆς Ἐγκυκλοπαιδείας: «[...] succession des sons de manière à produire des chants agréables».⁴³ Ἀπὸ τὸ ἴδιο, ἐξάλλου, λῆμμα προέρχεται καὶ ἡ κατὰ Χρῦσανθον «εὐρωπαϊκὴ» ὑποδιαίρεση τῆς μουσικῆς, τὴν ὁποία παραθέτουμε μαζὶ μὲ τὴ χρυσανθινὴ μετάφρασή της:

«La musique se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* et en *harmonie*; car le rythme est pour nous une étude trop bornée pour en faire une branche particulière.»⁴⁴

«Οἱ Εὐρωπαῖοι συνηθίζουσι νὰ διαιρῶσι τὴν Μουσικὴν ἀπλούστατα εἰς

40. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., βλ. σὲ ἀντιπαραβολὴ τίς σ. 268 καὶ 269, 270 καὶ 271. Ἡ σ. 501 ἀντιστοιχεῖ στὸ «παραλειπόμενο» κεφάλαιον «Περὶ Μελοποιίας»: μπορεῖ κανεὶς εὐλόγα νὰ εἰκάσει ὅτι οἱ τρεῖς ὅροι ποὺ ἐμφανίζονται καὶ ἐκεῖ, μαζὶ μὲ τὴν παραπομπὴν τὸν Ἀριστείδην Κουίντιλιανόν, δὲν θὰ πρέπει νὰ ὑπῆρχαν στὸ ἀντίστοιχο χωρίο τοῦ λαμβάνοντος πρωταρχικοῦ χειρογράφου.

41. Χρῦσανθος, ὁ.π., σ. θ'.

42. Ὁ.π., σ. 2.

43. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* [...]. Mis en ordre et publié par M. Diderot; et quant à la Partie Mathématique, par M. d'Alembert [...], A Paris [...], 1751 κ.ἐξ., λῆμμα «*Musique*».

44. Ὁ.π.

Μελωδίαν καὶ εἰς Ἀρμονίαν [...]. Ὁ δὲ ῥυθμὸς λογίζεται κατ' αὐτοὺς σχολή τις περιωρισμένη, εἰς τὸ ποιεῖν ἓνα κλάδον τῆς Μουσικῆς μερικώτερον.»⁴⁵

Ὅσο κι ἂν ἡ ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ρουσσωικοῦ χωρίου ἀποκαλύπτει, ὥς ἓνα σημεῖο, τοὺς περιορισμοὺς τῆς γαλλομάθειας ἢ καὶ τῆς μεταφραστικῆς εὐελιξίας τοῦ Χρυσάνθου (ἡ ἑλληνικὴ ἀπόδοση τῆς γαλλικῆς ἐκφρασης «trop... pour», λ.χ., εἶναι μᾶλλον ἀτυχής), οἱ δύο παραπάνω δαυεισμοὶ ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο ἐγκυκλοπαιδικὸ λῆμμα θὰ ἦταν ἀρκετοὶ γιὰ νὰ συμπεριλάβουν τὸ *Μέγα Θεωρητικόν* στὰ ἀθησαύριστα, ἀπὸ τοὺς εἰδικότερα ἐνασχοληθέντες,⁴⁶ κείμενα ποὺ μετέφεραν στὴν Ἑλλάδα ἰδέες τοῦ Rousseau καὶ τῆς Ἑγκυκλοπαιδείας (δύο ἄλλες ἀνάλογες περιπτώσεις εἶναι ἡ *Πραγματεία περὶ Μουσικῆς* τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως⁴⁷ καὶ ἡ εἰσαγωγικὴ προσφώνηση τοῦ Ἀ. Θάμυρη στὴν *Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* τοῦ Χρυσάνθου).⁴⁸ Ὅπως θὰ δοῦμε ὁμως στὴ συνέχεια, ἡ γαλλικὴ Ἑγκυκλοπαιδεῖα ἦταν ἓνα πραγματικὸ *vade mecum* γιὰ τὸ συγγραφέα τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ*, ἡ ἀποκλειστικὴ σχεδὸν πηγὴ γιὰ τὰ δύο ἀπὸ τὰ τρία τελευταῖα κεφάλαια τοῦ βιβλίου.

45. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 6 σημ. (συνέχεια τῆς σημ. (β) τῆς σ. 4). Ἐνδεικτικὸ τῆς δυσκολίας νὰ ἀποδοθεῖ σωστὰ ἡ ρουσσωικὴ παρατήρηση γιὰ τὸ ρυθμὸ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ Χρυσάνθος ἔλλαξε ἐπὶ τὸ πιστότερον πρὸς τὸ γράμμα τοῦ γαλλικοῦ προτύπου τὸ ἀντίστοιχο χωρίο τοῦ 1816, ποὺ εἶχε ὡς ἐξῆς: «Τὴν σήμερον συνηθίζουσι νὰ διακρίνουν ἀπλούστατα τὴν μουσικὴν, εἰς μελωδίαν, καὶ εἰς ἀρμονίαν, ὅσοι ἀποστεροῦσι τὴν μουσικὴν τοῦ ῥυθμοῦ· διότι οὐδένα λόγον ποιοῦνται αὐτοῦ· ἢ ἀφήνουσιν αὐτὸν ὡς ἄλλην τινὰ θεωρίαν τῆς μουσικῆς» (Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 172 σημ. (β)). Γιὰ τὴν προσθήκην τοῦ «οἱ Εὐρωπαῖοι» καὶ τοῦ —παραλειπόμενου, ἐδῶ— συνοπτικοῦ ὀρισμοῦ τῆς «ἀρμονίας» στὸ κείμενο τοῦ 1832, βλ. τὴν κατακλείδα τῆς παρούσας μελέτης.

46. Στὸν τομέα τῆς μουσικῆς, ἡ Ρ. Ἀργυροπούλου γνωρίζει μόνον τὶς ρουσσωικὲς ἀναφορὰς τοῦ «Λόγιου Ἑρμῆ» (Ρωξάνη Ἀργυροπούλου-Λουγγῆ, «Ἡ ἀπήχηση τοῦ ἔργου τοῦ Ρουσσώ στὸν Νεοελληνικὸ Διαφωτισμὸ», *Ὁ Ἐρανιστὴς* 11 (1974), 197-216, εἰδικότερα 202 καὶ σημ. 18· τὸ ἴδιο κείμενο ἀναδημοσιεύθηκε, χωρὶς προσθήκες, στίς σ. 91-115 τοῦ βιβλίου τῆς *Νεοελληνικῆς ἠθικῆς καὶ πολιτικῆς στοχασμῶς. Ἀπὸ τὸν Διαφωτισμὸ στὸν Ρομαντισμὸ, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 2003*).

47. Ξανθοῦδάκης, «Ἡ Πραγματεία περὶ Μουσικῆς τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως», ὁ.π., 111-114.

48. Λαδὰς, ὁ.π., σ. 20-26, ὅπου καὶ ἓνα παράθεμα ἀπὸ τὸ *Dictionnaire de Musique* τοῦ Rousseau, στὸ πρωτότυπο καὶ σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση (ὁ.π., σ. 22 σημ. 2).

Τὸ ἓνα εἶναι οἱ ἀποκλειστικὰ δυτικοευρωπαϊκῆς ἐμπνευσης «Διαθέσεις τῶν ἀκροωμένων τῆς Μουσικῆς» (πέμπτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου Ε'). Ἀναζητώντας τὶς πηγές τοῦ συγκεκριμένου χρυσανθινοῦ κειμένου ὁ Πλεμμένος, στὴν πολυσέλιδη μελέτη του,⁴⁹ καταλήγει σὲ τρεῖς Γερμανοὺς συγγραφεῖς: (α) τὸν Heinrich Christoph Koch (1749-1816), τοῦ ὁποῦ το *Εἰσαγωγικὸ Δοκίμιο* στὴ *Σύνθεση* θὰ μπορούσε, κατὰ τὸν Πλεμμένο, νὰ εἶχε μεταφραστεῖ ἀποσπασματικά, γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Χρυσάνθου, ἀπὸ τὸν Ἀνθιμο Γαζή, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ σειρά του θὰ πρέπει νὰ ἦταν ὁ μεταφραστὴς τοῦ Sulzer στὸν «Λόγιο Ἑρμῆ» (δεύτερη εἰκασία τοῦ Πλεμμένου) καὶ προσωπικὸς γνώριμος τοῦ συγγραφέα τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ* (τρίτη εἰκασία).⁵⁰ (β) τὸν F. Rochlitz (1769-1842), ἓνα ἄρθρο τοῦ ὁποῦ «δὲν εἶναι καθόλου [...] ἀπίθανο [ὅπως τὸ *Δοκίμιο* τοῦ Koch] νὰ ἔφθασε μὲ τὸν ἴδιο (ἢ παρόμοιο) τρόπο στὰ χέρια τοῦ ἑλλήνα συγγραφέα».⁵¹ (γ) τὸν Johann Georg Sulzer (1720-1779), τὸ κείμενο τοῦ ὁποῦ ὁ Χρυσάνθος εἶχε διαβάσει μεταφρασμένο στὸν «Λόγιο Ἑρμῆ».⁵² Δὲν θέλω νὰ σχολιάσω τὶς ἀλλεπάλληλες (καὶ ἀλληλένδετες) ἀστήρικτες ὑποθέσεις ἢ τὶς ἀπροσεξίες τοῦ Πλεμμένου.⁵³ Θὰ περιοριστῶ νὰ παραθέσω ἓνα ἀπόσπασμα τοῦ μεταφρασμένου Sulzer, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι ὁ Χρυσάνθος δανείστηκε ἓνα στοχασμὸ του:

«Ὁ ἀκροατὴς, διὰ τὸν ὁποῖον γίνεται τι πόνημα, ἂς μὴ καταλαμβάνη καὶ τίποτε ἀπὸ τὴν τέχνην, φθάνει μόνον νὰ ἔχῃ εὐαίσθητον ψυχὴν, πάντοτε ἐμπορεῖ νὰ κρίνῃ ἐὰν ποιήμᾳ τι εἶναι καλόν, ἢ κακόν.»⁵⁴

49. Ἀναφέρομαι στὸ κεφάλαιο «Χρυσάνθος ὁ ἐκ Μαδύτων: ὁ Ἑλληνας Rameau» (Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 165-194). Τὸ κείμενο αὐτὸ ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ ἐμπλουτισμένη ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ τῆς παλαιότερης ἀγγλικῆς μελέτης του (Plemmenos, «The active listener [...]», ὁ.π.).

50. Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 176-183.

51. Ὁ.π., σ. 187.

52. Ὁ.π., σ. 181 καὶ 189-192.

53. «Ἄλλωστε εἶναι γνωστὸ [...] ὅτι ὁ Χρυσάνθος δὲν μιλοῦσε γερμανικά, ἄρα γιὰ τοὺς Γερμανοὺς συγγραφεῖς, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἀντλεῖ στὸ *Θεωρητικόν* του [ἐδῶ ὁ Πλεμμένος ὑποσημειώνει: «Γιὰ παράδειγμα, ἀπὸ τὸν Athanasius Kircher (1832, σ. 205 κ.ε.)], θὰ χρειάζεταν ἓνα ἀξιόπιστο μεταφραστὴ [...]», (ὁ.π., σ. 182-183 καὶ σημ. 127). Ἄν ὁ Χρυσάνθος εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ μεταφραστὴ γιὰ νὰ διαβάσει Kircher, θὰ ἔπρεπε νὰ μὴν καταλαβαίνει λατινικά —τὴ γλῶσσα στὴν ὁποία συνέγραψε ὁ Γερμανὸς θεωρητικός.

54. Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, ὁ.π., σ. 27· πβ. Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 189.

*Ας δοῦμε τώρα τὸ ἀντίστοιχο —παράγωγο, κατὰ τὸν Πλεμμένο— ἐδάφιο τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῇ συνέχειά του:

«Δὲν εἶναι ἀνάγκη, νὰ εἶναι τὶς εἰδήμων τῆς Μουσικῆς, διὰ νὰ αἰσθανηται τὴν ἀπ' αὐτῆς ἡδονήν, ὅταν ἀκούῃ κανένα μέλος εὐάρεστον, ἀλλ' ἀρκεῖ νὰ ἔχῃ καλὴν αἴσθησιν.⁵⁵ διότι ὁ ἔρως ἢ ἡ ἐπιθυμία καὶ ἡ γνώρισις, τὰ ὅποια παρέπονται εἰς τὴν μουσικὴν, δύνανται νὰ αὐξάνωσι τὴν ἡδονὴν αὐτῆς· δὲν συμπληροῦσιν ὅμως τὸ ὅλον αὐτῆς, ἀλλ' ἐξεναντίας μερικαῖς φοραῖς καὶ τὸ ὀλιγοστεύουσι· διότι ἡ τέχνη βλάπτει τὴν φύσιν. Διότι ἡ Μουσικὴ εἶναι μία ἄλυσος τρόπου τινὰ τόνων, οἱ ὅποιοι διίστανται ἀπ' ἀλλήλων περισσότερο ἢ ὀλιγώτερον κατὰ τινὰς κανόνας, τοὺς ὁποίους κάθε ἄνθρωπος καλῶς διωργανισμένος, ἐκ γενετῆς ἔχει. Διότι οἱ τόνοι ἀναφέρονται εἰς τὸν διοργανισμόν τοῦ σωματικοῦ μας μηχανήματος· καὶ ἐξαρτῶνται ἢ ἀπὸ τὴν διάθεσιν καὶ τακτικὴν κίνησιν τῶν ἰνῶν τοῦ ὠτός, ἢ ἀπὸ ἔρωτα, τὸν ὅποιον ἔχομεν ἐκ φύσεως εἰς τινὰ μεθοδικὴν τάξιν.»⁵⁶

Συγγένεια ἀνάμεσα στὸ παρατιθέμενο —ἐδῶ καὶ στὸν Πλεμμένο— χωρίο τοῦ «Λόγιου Ἑρμῆ» καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ παραθέματος ἀπὸ τὸ Μέγα Θεωρητικὸν ἀσφαλῶς ὑπάρχει. Ἡ συνέχεια ὥστόσο τοῦ χρυσανθινοῦ κειμένου δὲν ἔχει τὴν παραμικρὴ νοηματικὴ —καὶ κατὰ μείζονα λόγον φραστικὴ— σχέση μετὰ τὴν τροπὴ ποὺ δίνει στὸ κείμενό του ὁ Sulzer:

«Ὅταν δὲν τὸν ἐγγίξῃ εἰς τὴν καρδίαν, ἃς εἴπῃ θαρσαλέως, τὸ πόνημα δὲν εἶναι κατὰ σκοπὸν καὶ δὲν ἀξίζει. Ὅταν ὅμως θελγθῇ ἡ ψυχὴ του, ἐμπορεῖ ἀνυποστόλως νὰ τὸ ὀνομάσῃ καλόν, διότι ἔτυχε τοῦ σκοποῦ του. Πᾶν ὅ,τι φθάνει εἰς τὸν σκοπὸν του εἶναι καλόν· ἀλλ' ἂν ἐδύνατο νὰ εἶναι καλλίτερον, ἂν ὁ μουσικὸς ἀτόνισεν ἢ διέφθειρε τινὰ πράγματα δι' ἀτεχνίαν ἢ ἀπειροκαλίαν, εἰς τὰ τοιαῦτα ἔρωτήματα ἃς ἀφήσῃ τοὺς εἰδήμονας τῆς τέχνης νὰ ἀποκριθῶσι· διότι μόνοι αὐτοὶ γνωρίζουσι τὰ μέσα τῆς τελειοποιήσεως, καὶ δύνανται νὰ κρίνωσι περὶ τῆς μεγαλητέρας δυνάμεως τῆς τέχνης.»⁵⁷

Ἡ ἀπόκλιση τῶν δύο κειμένων ὡς πρὸς τὸ δεύτερο καὶ μεγαλύτερο μέρος τους δὲν εἶναι τυχαία. Στὴν πραγματικότητα, ὁ Χρυσάνθος δὲν παραφράζει τὸν μεταφρασμένο Sulzer, ἀλλὰ μεταφράζει πιστὰ (με ἐξαίρεση τῇ δεύτερῃ περίοδῳ, ὅπου συνοψίζει) τὸ ἀκόλουθο ἐδάφιο, ἀπὸ τὸ λήμμα «Musique, effets de la» τῆς Ἑγκυκλοπαιδείας, τὸ ὁποῖο δὲν εἶναι

55. Στὸ σημεῖο αὐτὸ τελειώνει τὸ παράθεμα τοῦ Πλεμμένου (δ.π., σ. 188).

56. Χρυσάνθος, δ.π., σ. 200.

57. Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, δ.π., σ. 25.

τοῦ Rousseau, ἀλλὰ ἐνὸς ἄλλου λημματογράφου, ποὺ ὑπογράφεται «m.»:⁵⁸

«Il n'est pas nécessaire d'être connoisseur pour goûter du plaisir lorsque'on entend de la bonne *musique*, il suffit d'être sensible; la connoissance et l'amour, ou le goût qui la suivent de près, peuvent augmenter ce plaisir; mais ne le font pas tout; dans bien des cas au contraire ils le diminuent; l'art nuit à la nature; la *Musique* est un assemblage, un enchaînement, une suite de tons plus on moins différents; non pas jettés au hasard et suivant le caprice d'un compositeur, mais combinés suivant les règles constantes, unies et variées suivant les principes démontrés de l'harmonie, dont tout homme bien organisé porte en naissant une espèce de règle; ils sont sûrement relatifs à l'organisation de notre machine, et dépendent ou de la disposition et d'un certain mouvement déterminé des fibres de l'oreille, ou d'un amour naturel que nous avons pour un arrangement méthodique.»⁵⁹

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῶν «Διαθέσεων» ὁ Χρυσάνθος παρακολουθεῖ τὸ πνεῦμα καὶ τὸ γράμμα τοῦ δεύτερου μέρους τοῦ ἴδιου λήμματος:

«Διότι εὐρίσκονται μὲν τινὲς ἐκ φύσεως κακῶς διωργανισμένοι διὰ τὴν Μουσικὴν, μὴ δυνάμενοι νὰ διακρίνωσι, μήτε τόνον, μήτε ῥυθμόν, μήτε μέτρον· ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀκούεται ἡ μουσικὴ καὶ εἰς πλατύτατα μέλη ἕνας φθόγγος βομβοειδής, ἢ ὡς ἕνας βυκανισμός.»⁶⁰

«Il y a des personnes mal organisées qui ne savent distinguer ni ton ni mesure, ils [sic] n'entendent qu'un ton fondamental; la *Musique* n'est pour elles qu'un bruit confus [...].»⁶¹

Παραπέμποντας τὸν ὑπομονετικὸ ἀναγνώστη στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ λήμ-

58. *Encyclopédie* [...], δ.π., λήμμα «Musique, effets de la», ποὺ καλύπτει τὶς σ. 903-909 τοῦ 10ου τόμου. Λόγω τῆς ἔκτασης τοῦ κειμένου, οἱ παραπομπὲς θὰ ἀναφέρονται καὶ τῇ σελίδᾳ.

59. Ὁ.π., σ. 907. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Χρυσάνθος φτάνει μέχρι τοῦ σημείου νὰ γράψῃ «Μουσικὴ» (μὲ κεφαλαῖο), ὅπου τὸ πρωτότυπο γράφει «*musique*» (μὲ πλάγιους χαρακτήρες), καὶ «μουσικὴ», ὅπου τὸ πρωτότυπο συνοδεύει τὴ λέξη με ἐπιθετικὸ προσδιορισμὸ. Κατὰ τὰ λοιπά, ἡ περιληπτικὴ διατύπωση τῆς δεύτερης περιόδου τοῦ χωρίου δὲν ὀφείλεται μόνον στὴν πιθανὴ βούληση τοῦ Χρυσάνθου νὰ ἀποφύγῃ τὶς τεχνικότερες ἀναφορὰς τοῦ πρωτοτύπου, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰν ἐνδεχόμενη ἀπροθυμία του νὰ δεχτεῖ τὴν παντοδυναμία τῶν ἀποδεδειγμένων ἀρχῶν τῆς ἁρμονίας («les principes démontrés de l'harmonie»).

60. Χρυσάνθος, δ.π., σ. 197.

61. *Encyclopédie* [...], δ.π., σ. 907.

ματος τοῦ «m.»⁶² γιὰ νὰ ταυτοποιήσει μόνος του καὶ ἄλλους αὐτούσιους δανεισμούς τοῦ Χρυσάνθου καὶ νὰ διαπιστώσει ὅτι τὸ σύνολο τῶν στοιχείων ποὺ συνθέτουν τὸ πέμπτο κεφάλαιο ἀντλείται ἀπὸ ἐκεῖ (μὲ ἐξαίρεση τίς δύο ἀρχαιοελληνικὲς παραπομπές ποὺ προαναφέραμε),⁶³ ἐπισημαίνουμε ἐν κατακλείδι πὼς τὸ τελικὸ συμπέρασμα τοῦ Πλεμμένου, ὅτι «γιὰ τὸν ὀρθόδοξο Ἕλληνα κληρικὸ οἱ καλβινιστὲς μουσικοὶ τῆς Γερμανίας ἦσαν προτιμότεροι ἀπὸ τοὺς καθολικοὺς ὁμοτέχνους τοὺς τῆς Γαλλίας»,⁶⁴ εἶναι ἐξίσου ἐσφαλμένο μὲ τίς ὑποθέσεις ποὺ ὀδήγησαν σ' αὐτό: ὅπως καὶ στὶς περιπτώσεις ποὺ προκαταρκτικὰ ἐπισημάνσαμε, ἔτσι κι ἐδῶ ὁ Χρυσάνθος ἀποδεικνύεται ὅτι προσέφυγε στὴ βασικὴ πηγὴ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Διαφωτισμοῦ, στὴ γαλλικὴ Ἑγκυκλοπαιδεΐα, στὴν ὁποία ὀφείλουν νὰ προσφεύγουν, πρωτίστως καὶ προοιμιακῶς, καὶ ὅσοι ἀναζητοῦν τίς πηγές ἐνός Ἑλλήνα θιασώτη τοῦ πνευματικοῦ αὐτοῦ κινήματος.

Ἡ τελευταία παρατήρηση ἀφορᾷ καὶ τὸ ὑποκεφάλαιο τοῦ πρόσφατου βιβλίου τῆς Ρωμανοῦ,⁶⁵ στὸ ὁποῖο ἐξετάζονται οἱ πνευματικὲς καὶ διακειμενικὲς σχέσεις τῶν δυτικῶν συγγραφέων ποὺ ἀναφέρει ὁ Χρυσάνθος στὸ ἕκτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου Ε' («Χρήσις τῆς Μουσικῆς»), χωρὶς ὅμως νὰ ἐπισημαίνεται ἡ ἄμεση καὶ κύρια πηγὴ του. Προσεκτικότερη, ἡ συγγραφέας δὲν ἀναφέρει ρητῶς, ἀν καὶ δὲν ἀποκλείει, τὸ ἐνδεχόμενο ὁ Χρυσάνθος νὰ εἶχε ἄμεση γνώση τῶν ἔργων στὰ ὁποῖα παραπέμπει. Στὴν περίπτωσή μάλιστα τοῦ *Tractatus physicus de effectibus musices* τοῦ Wilhelm Albrecht ὑποθέτει σωστά, ἀν καὶ γιὰ λάθος λόγους:

«Ὁ Χρυσάνθος ἔχει προφανῶς συναντήσει τὸ ἔργο αὐτὸ σὲ κάποια γαλλικὴ πηγὴ, ὅπως δείχνει ἡ γραφὴ τοῦ ὀνόματος “Βιλχιὰμ Ἀλβρέχτ” καὶ ἡ παραπομπὴ “affectu Musique § 314” (σελ. 209).»⁶⁶

Ἡ «γαλλικὴ» ἀνάγνωση τοῦ γερμανικοῦ ὀνόματος θὰ ἦταν «Βιλχέλμ Ἀλβρέχτ» (διατηρῶ τὸ χρυσανθινὸ «χ» γιὰ τὸ ἄφωνο γαλλικὸ «h»), ἐνῶ ἡ γαλλικὴ ἀπόδοση τοῦ ὀνόματος θὰ ἦταν «Γκυγιώμ [Guillaume] Ἀλβρέχτ». Τὸ «Βιλχιὰμ» εἶναι ἡ «γαλλικὴ» ἀνάγνωση τοῦ ἀγγλισμοῦ ποὺ

62. Ὁ.π., σ. 907-909.

63. Στὸν Ἀριστείδη Κουϊντιλιανὸ καὶ στὸν Νικόμαχο τὸν Γερασινὸ (Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 199 σημ. α καὶ 201 σημ. α, ἀντίστοιχα).

64. Πλεμμένος, ὁ.π., σ. 194.

65. «Οἱ δυτικὲς πηγές τοῦ Χρυσάνθου», στό: Ρωμανοῦ, Ἑντεχνη Ἑλληνικὴ Μουσικὴ, ὁ.π., σ. 38-41.

66. Ρωμανοῦ, ὁ.π., σ. 41.

ὑπάρχει στὴ γαλλικὴ πηγὴ τοῦ Χρυσάνθου. Στὴν ἴδια γαλλικὴ πηγὴ, ἡ συγκεκριμένη παραπομπὴ στὸν λατινικὸ τίτλο τοῦ βιβλίου τοῦ Albrecht γίνεται μὲ τὸν σωστὸ γλωσσικὸ τρόπο (ἀλλὰ ὁ πληθυντικὸς «effectibus» μετατρέπεται στὸν ἐνικὸ «effectu»), ἐνῶ ὁ Χρυσάνθος ἀπὸ παραδρομὴ γράφει «affectu» καὶ «Musique» ἀντὶ τοῦ συγκεκριμένου «Music.» τοῦ πρωτοτύπου. Ποιὸ εἶναι τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο; Εἶναι τὸ πρῶτο μέρος τοῦ λήμματος «Musique, effets de la», τῆς Ἑγκυκλοπαιδεΐας, ἀπ' ὅπου ὁ συγγραφέας τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀντλεῖ ἀνεξαιρέτως τὸ σύνολο τῶν παραπομπῶν σὲ δυτικοὺς συγγραφεῖς τοῦ ἔκτου κεφαλαίου του. Ἀς δοῦμε τὸ συγκεκριμένο χωρίο καὶ τὴ χρυσανθινὴ πιστὴ μετάφρασή του:

«Willhiam Albrecht dit avoir guéri lui-même par la musique un malade mélancolique, qui avoit éprouvé inutilement toute sorte de remèdes; il lui fit chanter, pendant un des violens accès, une petite chanson qui réveilla le malade, lui fit plaisir, l'excita à rire et dissipa pour toujours le paroxysme; de effectu Music. § 314.»⁶⁷

«Λέγει δὲ καὶ Βιλχιὰμ Ἀλβρέχτ, ὅτι διὰ μουσικῆς ἐθεράπευσε μελαγχολικόν, ὅστις ἀνωφελῶς ἐδοκίμασε κάθε εἶδος θεραπειέως, τοῦτον τὸν τρόπον. Προσέταξε νὰ ψάλλωσιν ἐν ἁσμάτιον εἰς μίαν ἀπὸ τὰς σφοδρὰς περιόδους τῆς νόσου ἀδιακόπως· τὸ ὁποῖον ἐξυπνίσαν καὶ τέρψαν τὸν ἀσθενῆ, προεξένησεν αὐτὸν γέλωτα, καὶ οὕτω διελύθη ὁ παροξυσμός. affectu Musique § 314.»⁶⁸

Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ στὸν Albrecht, τὸ γαλλικὸ λῆμμα τοῦ «m.» εἶχε μίαν ἀναφορὰ στὴν Ἱστορίαν τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν καὶ, ἐν συνεχείᾳ, στὸν Bourdelot:

«Deux phrénétiques, dont il est fait mention dans l'Histoire de l'académie royale des Sciences, ann. 1707, pag. 7, et 1708, pag. 22, furent parfaitement guéris par des concerts ou des chansons qu'ils avoient demandé avec beaucoup d'empressement; et ce qu'il y avait de remarquable, c'est que les symptômes apaisés par la symphonie redoubloient lorsqu'on la discontinuoit. M. Bourdelot raconte qu'un médecin de ses amis guérit une femme, devenue folle par l'inconscience d'un amoureux, en introduisant secrètement dans sa chambre des musiciens, qui lui jouoient trois fois par jour des airs bien appropriés à son état (Hist. de la Mus. chap. iij. pag. 48.); il parle au même endroit d'un organiste qui, étant dans un délire violent, fut calmé en peu de tems par un

67. Encyclopédie [...], ὁ.π., σ. 906.

68. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 209 σημ.

concert que quelques amis exécutèrent chez lui; le même auteur rapporte qu'un prince fut tiré d'une affreuse mélancolie par le moyen de la musique.»⁶⁹

Ἡ ἑλληνική απόδοση εἶναι πιστή, ἡ παράλειψη τοῦ αἰτίου τῆς γυναικείας τρέλας («l'inconscience d'un amoureux») συγγνωστή, τὸ μικρολάθος (ἡ γενική «de ses amis») προσδιορίζει ἐπιμεριστικά τὸ γιατρὸ κι ὅχι τὴ γυναικα τοῦ φίλου του) ἐνδεικτικὸ καὶ πάλι τῶν ὁρίων τῆς χρυσανθινῆς γαλλομάθειας, ἐνῶ ἡ απόδοση δύο τεχνικῶν λέξεων δηλωτικὴ ὅτι ὁ συνομιλητὴς αὐτὸς τῶν «Εὐρωπαίων μουσικῶν διδασκάλων» δὲν εἶχε γνωρίσει ὁ ἴδιος τὴ γαλλικὴ μουσικὴ ζωὴ, ὅπως ἐπισφαλῶς συμπεραίνει, χωρὶς ἐπαρκῆ τεκμήρια, ὁ Κωνσταντίνου.⁷⁰ Διαφορετικὰ θὰ γνώριζε ὅτι «organiste» δὲν εἶναι ὁ ὁποιοσδήποτε «ὀργανικὸς μουσικὸς», ἀλλὰ ὁ ἐκτελεστὴς τοῦ (ἐκκλησιαστικοῦ) ὀργάνου, καὶ ὅτι ἡ λέξις «concert» μπορεῖ νὰ ἀποδίδεται γενικῶς ὡς «ἁρμονία πολλῶν φωνῶν ἐξ ἀνθρώπων, ἢ ἐξ ὀργάνων» ἀπὸ ἓνα γαλλοελληνικὸ λεξικό,⁷¹ ἀλλὰ ὅχι στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, ὅπου τὰ συμφραζόμενα («que [...] exécutèrent») ὑπονοοῦν εἰδικότερα τὴν ἐνόργανη συναυλία:

«Δύο φρενιτικῶντες ἐθεραπεύθησαν ἐντελῶς, δι' ἁρμονίαν πολλῶν ὀργανικῶν φωνῶν, ζητηθεῖσαν ἀπὸ αὐτοῦς μετὰ πολλὴν ἐφελκυστικήν. Histoire de l'Ac. roy. des sciences ann. 1707. p. 7. Τὸ δὲ ἄξιον περιεργείας εἶναι τὸ ὅτι τὰ συμπτώματα τοῦ πάθους κατεπραῦνοντο, ὅταν ἐπράττετο ἡ ἁρμονία· καὶ ὅταν ἔπαυε, πάλιν ἤρχοντο νὰ αὐξάνωσι. Ὁ Βουρδελοτ ἀναφέρει, ὅτι ἰατρὸς τις ἐθεράπευσεν ἀπὸ τὴν μανίαν γυναικα φίλου του, κρυφίως ὑπαγαγὼν μουσικοὺς εἰς τὸν θάλαμον ἐκείνης, καὶ προστάξας αὐτοὺς νὰ παίζωσι τρεῖς φορεῖς τὴν ἡμέραν ἡχοὺς ἁρμόζοντας εἰς τὴν διάθεσιν ἐκείνης. Histoire de la Musique Chap. iij, pag. 48. Αὐτοῦ ἀναφέρει καὶ διὰ ἓνα ὀργανικὸν μουσικόν, ὅτι ἀπεσφύθη ἀπὸ βιαίαν φρενίτιδα εἰς ὀλίγον καιρὸν,

69. *Encyclopédie* [...], ὁ.π., σ. 906.

70. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 24. Ἡ φράση «Εὐρωπαῖοις τε ὁμιλήσας διδασκάλοις», στὴν ὁποία ἀποκλειστικὰ βασίζεται τὸ συμπέρασμα, θὰ μπορούσε νὰ ὑπονοεῖ ἀλληλογραφία τοῦ Χρυσάνθου μετὰ Εὐρωπαίους μουσικοθεωρητικούς. Πάντως, ἂν ὑπῆρξε φυσικὴ συνάντηση, αὐτὴ μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθῆκε καὶ ἐκτὸς γαλλικῆς ἐπικρατείας.

71. Στὸ *Λεξικὸν Τρίγλωσσον τῆς Γαλλικῆς, Ἰταλικῆς καὶ Ῥωμαϊκῆς διαλέκτου* (Ἐν Βιέννῃ τῆς Ἀουστρίας. Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ἰωσήφου τοῦ Βουμείστέρου, 1790), ὁ Γεώργιος Βεντότης δίνει τὴν ἀκόλουθη ἐρμηνεία: «concert. Ἁρμονία πολλῶν φωνῶν ἢ πολλῶν ὀργάνων μουσικῶν concerto». Ἡ χρυσανθινὴ απόδοση «[...] ἐξ ἀνθρώπων ἢ ἐξ ὀργάνων» τῆς λέξεως «concert» τῆς πηγῆς ὀφείλεται καταφανῶς στὴν αὐτοῦσια μεταφορὰ τῆς λεξικογραφικῆς ἀναλυτικῆς ἐρμηνείας τῆς στὸ δικό του κείμενο.

δι' ἁρμονίαν πολλῶν φωνῶν ἐξ ἀνθρώπων, ἢ ἐξ ὀργάνων, τὴν ὁποῖαν συνεκρότησαν φίλοι του εἰς τὴν οἰκίαν του. Ὁ αὐτὸς διηγεῖται καὶ διὰ ἓνα ἡγεμόνα, ὅστις ἀπηλλάγη ἀπὸ φρικτὴν μελαγχολίαν διὰ μουσικῆς.»⁷²

Πιστὰ μεταφρασμένες ἀπὸ τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο εἶναι καὶ οἱ ὑπολοιπες ἐπώνυμες εὐρωπαϊκὲς ἀναφορές: οἱ τρεῖς ἀναφορές στὸν Kircher (σ. 205 σημ., 206 σημ. καὶ 212 σημ. (α)), ἡ τελευταία μαζὶ μετὰ μὴν ἀναφορὰ στὸν Linaeus) προέρχονται, ἀντίστοιχα, ἀπὸ τὶς σ. 907 καὶ 904 τοῦ γαλλικοῦ λήμματος, ἡ ἀναφορὰ στὸν Mead (σ. 207 σημ. (β)) εἶναι ἀπὸ τὴ σ. 905, ἡ ἀναφορὰ στὸν Bonnet (σ. 210 σημ. (α)) ἀπὸ τὴ σ. 906, οἱ δύο ἀναφορές στὸν Desault (σ. 210 σημ. (α) καὶ (β)) ἐπίσης ἀπὸ τὴ σ. 906, ἡ ἀναφορὰ στὸν Boerhaave (σ. 212 σημ.) ἀπὸ τὴ σ. 903, ἡ ἀναφορὰ στὸν Aldrovande, μαζὶ μετὰ τὴ δευτέρῃ στὸν Bourdelot (σ. 213 σημ.), ἀπὸ τὶς σ. 904-905, καὶ ἡ ἀναφορὰ στὸν Baglivi (σ. 214, ἐντὸς κειμένου) ἀπὸ τὴ σ. 905. Πέραν ὅμως τῶν ἐπώνυμων ἀναφορῶν, καὶ οἱ ἀνώνυμες μουσικοθεραπευτικὲς πληροφορίες ἀντλοῦνται ἀπὸ τὸ λῆμμα τῆς Ἑγκυκλοπαιδείας, ὅπως ἐκείνη ποὺ περιγράφει τὴ θεραπεία μιᾶς κοπέλας μετὰ τὴ βοήθεια τῆς θορυβώδους ἐκπυρσοκρότησης πιστολιοῦ (σ. 209-210 σημ.), ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ σ. 907 τοῦ γαλλικοῦ πρωτοτύπου, ἢ τὰ περὶ κατοίκων τῆς Ἀμερικῆς καὶ βασιλίσσας Ἐλισάβετ (σ. 211 σημ.), ποὺ μεταφράζονται ἀπὸ τὴ σ. 906. Ἀλλὰ καὶ μέρος τῆς πλούσιας χρυσανθινῆς ἀρχαιογνωσίας ἀποκαλύπτεται, τελικῶς, ἀποτέλεσμα ἀκριβοῦς μεταφράσεως ἐκ τοῦ γαλλικοῦ, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἐντὸς παρενθέσεως ἀπόδοση «τοῦ Γαλίου (Galien)» καὶ τὸ σχετικὸ ἐδάφιο (σ. 210 σημ. (β)), καθὼς καὶ οἱ πληροφορίες γιὰ τὸν Θεόφραστο τοῦ Ἀθήναιου (σ. 210 σημ. (α)), ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ σ. 906 τοῦ λήμματος. Στὴ σ. 217 τοῦ βιβλίου του μάλιστα, ὅπου ὁ Χρυσάνθος μεταφράζει ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴ μουσικοθεραπευτικὴ δρᾶση τοῦ Πυθαγόρα (τὸ ἀντίστοιχο γαλλικὸ ἐδάφιο βρίσκεται στὴ σ. 905 τοῦ πρωτοτύπου), ὁ συγγραφέας τοῦ *Μεγάλου Θεωρητικοῦ* ἀποκαλύπτει σὲ λακωνικὴ ὑποσημείωση τὴν πηγὴ τῆς πληροφορίας —καὶ πηγὴ ὁλόκληρου τοῦ κεφαλαίου— ποὺ ὁλοκληρώνεται μετὰ τὴν πυθαγόρεια ἀναφορὰ: «Εὐρέθη τοῦτο εἰς τὰ λεξικά τῶν ἐπιστημῶν». Ὁ ἀναγνώστης τῆς εὐθείας αὐτῆς παραπομπῆς θὰ ἀναγνωρίσει, παρὰ τὸν σκοπίμως παραπλανητικὸ πληθυντικόν, τὸν ὑπότιτλο τῆς Ἑγκυκλοπαιδείας («Dictionnaire raisonné des sciences [...]»), ἀρκεῖ νὰ διαβάσει προσεκτικὰ τὸ χρυσανθινὸ κείμενο καὶ νὰ μὴν ἀγνοεῖ τὸ *magnum opus* τοῦ

72. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 209 σημ.

γαλλικού ἐγκυκλοπαιδισμού, «τὸ ἀντιπροσωπευτικότερο τεκμήριο τοῦ Διαφωτισμοῦ».⁷³

Στὸ ἱστορικὸ μέρος τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ὁ μετακενωτῆς Ἑλληνας συγγραφέας παραθέτει κατάλογο μὲ τὰ ὀνόματα ὧν «ἀπὸ [...] τοὺς Λατίνους καὶ τοὺς λοιποὺς Εὐρωπαίους» συνέγραψαν περὶ μουσικῆς:

«[...] ἐπὶ μὲν Θεοδωρίχου συνέγραψαν Βοέσιος, Κασσιόδωρος, Μαρτινιανός, καὶ Αὐγουστῖνος· νεωστὶ δέ, Ζαρλῖνος, Σαλινᾶς, Ναγούλιος, Βικέντιος, Γαλιλαῖος, Δόνις, Κιρχέρος, Βανχιέρις, Μαρσένος, Παρρᾶς, Περῶλτος, Βαλλῆς, Δεσκάρτης, Ὀλδέρως, Μανγῶλις, Μαλκόμος, Βουρέττος, Ῥαμῶ, Δ' Ἀλαμβέρτος, Ῥουσώ, καὶ Ὀρόν.»⁷⁴

Ἡ Ῥωμανοῦ ἐπικρίνει τὸν Πλεμμένο, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ ἐδάφιο αὐτὸ συνάγει ὅτι ὁ Χρυσάνθος εἶχε διαβάσει τοὺς κατονομαζόμενους συγγραφεῖς,⁷⁵ καὶ παραθέτει τὸ ἀκόλουθο χωρίο ἀπὸ τὸ λῆμμα «Musique» τοῦ ρουσσωικοῦ *Dictionnaire de Musique*:

«Parmi les Latins, Boèce a écrit du tems de Théodoric; et non loin du même tems, Martianus, Cassiodore et Saint Augustin. Les Modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont, Zarlín, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni,

73. Ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς τῆς *Encyclopédie* εἶναι τοῦ N. J. H. Dent (*A Rousseau Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992, σ. 113). Ὅσο γιὰ τὸν ἐγκυκλοπαιδισμό, ποὺ γεννήθηκε βεβαίως πρὶν ἀπὸ τὸ ἐγχεῖρημα τοῦ Diderot καὶ τοῦ d'Alembert, «ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ γραπτὴ ἐκθεσὴ [...] ποὺ ἀναχωνεὶ σπαράγματα παλαιότερων κειμένων, στὴν ἴδια τῇ γλώσσᾳ τοῦ συμπληρωτῆ ἢ μεταφρασμένων [...]. Στὸν ἐγκυκλοπαιδισμό οἱ φιλολογικὲς πηγές, ὅταν δὲν ἀναπαράγονται αὐτούσιες (μὲ ἢ χωρὶς τὴν ἀναφορὰ στὴν πηγὴ, ἀφοῦ ἡ ἐννοία τῆς “λογοκλοπῆς” ἦταν ἄγνωστη πρὶν ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἐποχὴ), ἐμφανίζονται μερικὲς φορὲς ἀποσπασματικές, κολοβωμένες, συμπυκνωμένες ἢ ἀντίθετα ἀνεπτυγμένες, ὅπως ἄλλως τε καὶ διανθισμένες, σχολιασμένες» (Alain Rey, *Miroirs du monde. Une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007, σ. 13). Ἡ ἐνταξὴ τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ στὴ μακρὰ παράδοση τοῦ ρεύματος αὐτοῦ δὲν χρειάζεται ἐπιχειρηματολογία: τὸ βιβλίον εἶναι «ἐγκυκλοπαιδικόν», ὡς πρὸς τὴ σχέση του μὲ τὴ πηγὴ του, καὶ «ἐγκυκλοπαιδικόν», ὡς πρὸς τὴν ταυτότητα τῆς βασικότερης ἀπ' αὐτές. Κατὰ τὰ λοιπά, ὁ Χρυσάνθος βρίσκει πάντα τὸν τρόπο νὰ φανερώνει τὴ πηγὴ του, εἴτε πρόκειται γιὰ συγγραφεῖς κλασικοὺς ἢ ἐνδεχομένως ἀποδεκτοὺς, εἴτε γιὰ ἔργα ποὺ θὰ ἐφερον σὲ ἀμηχανία μιὰν ἐκκλησιαστικὴν ἱεραρχίαν. Βλ. καὶ τὸ τελευταῖο μέρος τῆς παρούσας μελέτης.

74. Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. XXXI.

75. Ῥωμανοῦ, ὁ.π., σ. 273 σημ. 41· πβ. Plemmenos, «The active listener [...]», ὁ.π., 56.

Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Vallotti; enfin, M. Tartini [...] et M. Rameau [...] M. d'Alembert [...].»⁷⁶

Ἡ συγγραφέας καταλήγει σ' ἓνα συμπέρασμα καὶ σὲ μιὰ πιθανολόγηση: ὅτι «τὰ παραδείγματα δὲν δείχνουν παρὰ τὴν παράδοση τοῦ γραπτοῦ λόγου στὴν ὁποία ἐντάσσονται τὰ συγκεκριμένα κεφάλαια», καὶ ὅτι «ὁ Χρυσάνθος πιθανὸν νὰ ἔχει πάρει τὶς ἀνωτέρω πληροφορίες ἀπὸ κάποιον μεταγενέστερο τοῦ Ρουσώ, ὁ ὁποῖος ἐπρόσθεσε τὸν Ρουσώ καὶ τὸν Choiron (ποὺ εἶναι ὁ μόνος σύγχρονος τοῦ Χρυσάνθου) σὲ αὐτὴ τὴ λίστα».⁷⁷ Τὸ δικό μας συμπέρασμα θὰ εἶναι ὅτι τὰ παραδείγματα ἐπιβεβαιώνουν τὴν κυρίαρχη θέση τῆς γαλλικῆς Ἑγκυκλοπαιδείας στὶς πηγές ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀντλεῖ τὶς πληροφορίες καὶ τὰ κρυμμένα παραθέματα ὁ Χρυσάνθος καὶ ὅτι συνδέονται μὲ τὴν ἀπάντηση τοῦ ἐρωτήματος ποὺ θέτει στοὺς ἐρευνήτες τὸ ἐπόμενο κεφάλαιο τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ —τὸ τελευταῖο τοῦ συστηματικοῦ καὶ μουσικολογικοῦ (πρώτου) μέρους.

Ἐπειδὴ τὸ παραπάνω ἐδάφιο προέρχεται ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ μέρος τοῦ χρυσανθινοῦ συγγράμματος ποῦ, ὅπως εἴπαμε, δὲν ἀνήκει στὰ παραλείπομενα τοῦ χειρογράφου τοῦ 1816, εἶναι σκόπιμο νὰ ἀνατρέξουμε στὸ τελευταῖο, σύμφωνα μὲ τὴν ἐκδοσὴ Κωνσταντίνου,⁷⁸ γιὰ νὰ ἐπισημάνουμε τὶς ἐνδεχόμενες διαφορές. Ἡ ἀντιπαραβολὴ ἀναδεικνύει τέσσερις διαφορὲς μεταξὺ τῶν δύο ἐκδοχῶν (1816/1832) τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ, στὴν ἐλληνικὴ γραφὴ τῶν εὐρωπαϊκῶν ὀνομάτων: «Σαλιμᾶς» (1816) / «Σαλινᾶς» (1832), «Μερσένος» (1816) / «Μαρσένος» (1832), «Μαλκόμος» (1816) / «Μαλκόμος» (1832) καὶ «Χορόν» (1816) / «Ὀρόν» (1832). Ἡ δευτέρη καὶ ἡ τρίτη ὀφείλονται σὲ προφανεῖς παραδρομὲς τοῦ ἐκδότη τοῦ 1832 Παναγιώτη Πελοπίδου ἢ σὲ παρατύπωμα. Ἡ πρώτη ὀφείλεται εἴτε σὲ ἀπροσεξία τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα κατὰ τὴ γραφὴ τοῦ κειμένου στὸ χειρόγραφο τοῦ 1816 (ἀν' ὑποθέσουμε ὅτι τὸ ἀρχικὸ χρυσανθινὸ πρωτότυπο εἶχε τὸ σωστὸ «Σαλινᾶς») εἴτε σὲ μεταγενέστερη διόρθωση τοῦ ἐξαρχῆς λανθασμένου «Σαλιμᾶς», στὸ τελικὸ χειρόγραφο ποὺ κατέληξε

76. Ῥωμανοῦ, ὁ.π., σ. 39. Τὸ παράθεμα εἶναι ἀπὸ τὸ λῆμμα «Musique» τοῦ ρουσσωικοῦ *Dictionnaire* [...] (*Œuvres complètes, V. Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre* [...], Paris, Gallimard, 1995, σ. 926).

77. Ῥωμανοῦ, ὁ.π.

78. Κωνσταντίνου (ἐκδ.), ὁ.π., σ. 98 καὶ 99 (γιὰ τὶς ἐκδοχὲς τοῦ 1816 καὶ τοῦ 1832, ἀντίστοιχα).

στήν κυριότητα του Πελοπίδη. Ἡ τέταρτη, τέλος, διαφορά ὀφείλεται σὲ πιθανὴ διόρθωση τοῦ ἴδιου ἐκδότη, ὁ ὁποῖος, ὑποθέτοντας ὅτι τὸ «Χορόν» ἐξελλήνισε κάποιον «Horon», προέκρινε τὴν «ὀρθότερη» γραφὴ «Ὅρόν», κατὰ τὸ «Holder» / «Ὀλδέρος».

Ἡ ἴδια ἀντιπαραβολὴ ἐπιβεβαιώνει, ὥστόσο, καὶ ὁρισμένες διαφορὰς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καθαυτὸ τὸ κείμενο τοῦ Χρυσάνθου (καὶ στίς δύο σωζόμενες μορφές του) καὶ στὸ κείμενο τοῦ Rousseau. Οἱ τρεῖς ἀπ' αὐτὰς ὀφείλονται σὲ παραδρομὴ εἴτε τοῦ συγγραφέα τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ εἴτε στὸν ὑποθετικὸ συγγραφέα, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὴν ὑπόθεση τῆς Ρωμανοῦ, ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν Rousseau καὶ χρησιμοποιεῖται ὡς ἄμεση πηγὴ ἀπὸ τὸν Χρυσάνθο: «Martianus» / «Μαρτινιανός», «Valgilio» / «Ναγούλιος», «Mengoli» / «Μανγόλις». Οἱ ὑπόλοιπες διαιροῦνται σὲ τρεῖς κατηγορίες, οἱ ὁποῖες ἐνισχύουν τὴν ὑπόνοια ὅτι ὁ Ἕλληνας συγγραφέας δὲν δανεῖζεται τὸ σχολιαζόμενο ἐδάφιο ἀπευθείας ἀπὸ τὸ ρουσσικὸ Λεξικό: πρῶτα ἔχουμε τὴν ἀντιμετάθεση «Martianus, Cassiodore» / «Κασσιόδωρος, Μαρτινιανός», ἡ ὁποία δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ τυχαία· δεύτερον, ἔχουμε ὁρισμένα ὀνόματα ποὺ ἀναφέρει ὁ Rousseau καὶ ἀποσιωπᾷ ὁ Χρυσάνθος (Mei, Vallotti, Tartini)· καὶ τρίτον ἔχουμε τὰ ὀνόματα ποὺ ἀναφέρονται στὸ Μέγα Θεωρητικὸν ἀλλὰ δὲν ὑπάρχουν στὸ παρατιθέμενο κείμενο τοῦ Rousseau (Βικέντιος, Βανχιέρις, Ρουσσώ, Χορόν). Οἱ χρυσανθινὲς παραλείψεις θὰ μπορούσαν ἐνδεχομένως νὰ ὀφείλονται στὴν ἐπιθυμία συντόμευσης —ἀλλὰ γιατί νὰ παραλείψουν αὐτὰ τὰ ὀνόματα καὶ ὄχι κάποια ἄλλα; Ἡ προσθήκη τοῦ ὀνόματος τοῦ Rousseau στὸν κατάλογο θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ αὐτονόητη, ἂν ἦταν μοναδική: ὁ Χρυσάνθος δανεῖζεται τὰ ὀνόματα τῶν περὶ μουσικῆς συγγραφέων ἀπὸ τὸ περὶ μουσικῆς ἔρθρο τοῦ Rousseau, προσθέτοντας σ' αὐτὰ καὶ τὸ ὄνομα τοῦ δανειστῆ. Ἡ μνεία τοῦ μεταγενέστερου Choron θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ προσθήκη ἐνὸς ὀνόματος τὸ ὁποῖο ὁ Χρυσάνθος γνῶριζε ἀπὸ ἄλλη πηγὴ, ἢ ἀκόμη καὶ αὐτοπροσώπως (ὑπεθυμίζουμε τὸ πατριαρχικὸ «Εὐρωπαϊοὶς τε μουσικοῖς ὁμιλήσας διδασκάλους»),⁷⁹ ἀλλὰ ἡ ἀναφορὰ τοῦ ὀνόματος τοῦ Banchieri δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ σὲ χρυσανθινὴ πρωτοβουλία. Καθοριστικὸ ὅμως γιὰ τὰ συμπεράσματά μας εἶναι τὸ ὄνομα «Βικέντιος»: εἶναι φανερό ὅτι κάποιος προσέθεσε τὸ βαφτιστικὸ ὄνομα στὸ ἐπώνυμο «Galilei», γιὰ νὰ διαφοροποιήσει τὸν μουσικὸ συνθέτη καὶ θεωρητικὸ ἀπὸ τὸν γυιὸ του, τὸν περιφρῆμο ἄστρο-

79. Βλ. ἐδῶ σὴμ. 70.

νόμο Galileo Galilei, καὶ ὁ Χρυσάνθος τὸ ἐξέλαβε γιὰ ξεχωριστὸ ἐπώνυμο μουσικοῦ συγγραφέα, προσθέτοντας ἕνα κόμμα ἀνάμεσα στὰ «Βικέντιος» καὶ «Γαλιλαῖος».

Ποιὸς ὅμως εἶναι ὁ συγγραφέας ποὺ ἀντιγράφει, μὲ μερικές προσθα-φαιρέσεις ὀνομάτων, τὸ ρουσσικὸ βιβλιογραφικὸ ἐδάφιο καὶ χρησιμο-ποιεῖται ὡς ἄμεση πηγὴ τοῦ Χρυσάνθου; Ἡ ἀπάντηση εἶναι: κανένας. Ὁ συντάκτης τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀντλεῖ καὶ ἐδῶ ἀπὸ τὴ βασικὴ πηγὴ του, τὴν Ἑγκυκλοπαιδεῖα, καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ ρουσσικὸ λῆμμα «Musique», τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ τὴν πρώτη μορφή τοῦ ἀντίστοιχου λήμματος τοῦ ρουσσικοῦ Λεξικοῦ.⁸⁰ Στὸ προγενέστερο αὐτὸ κείμενο, ποὺ παραλείπει ἀκριβῶς τὰ ἀποσιωπούμενα ἀπὸ τὸν Χρυσάνθο ὀνόματα, θὰ συναντήσουμε καὶ τὸν Κασσιόδωρο νὰ προτάσσεται τοῦ Μαρτιανοῦ (πρόκειται γιὰ τὸν Martianus Capella, ποὺ προηγεῖται τοῦ Κασσιόδωρου καὶ τοῦ Βοήθιου κατὰ ἕναν περίπου αἰῶνα), καὶ τὸ ὄνομα τοῦ Banchieri στὴ σωστὴ του θέση, καὶ τὸν Valgilio (πρόκειται γιὰ τὸ μεταφραστὴ τοῦ Ψευδοπλουτάρχου) γραμμένο, λανθασμένα, «Nalgulio», καὶ τὸ πλήρες ὄνομα «Vincent Galilée». Μόνον ὁ d'Alembert μνημονεύεται περιφραστικά, ἐνῶ, φυσικὰ, παραλείπονται καὶ ἐδῶ τὰ ὀνόματα τοῦ Rousseau καὶ τοῦ Choron:

«Parmi les Latins, Boëce a écrit du tems de Théodoric; et vers les mêmes tems, un certain Cassiodore, Martian, et Saint Augustin. Parmi les modernes, nous avons Zarlin, Salinas, Nalgulio, Vincent Galilée, Doni, Kircher, Banchieri, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, et enfin le célèbre M. Rameau [...]. Nous avons encore plus récemment des principes d'acoustique d'un géomètre, qui nous montrent jusqu'à quel point pourroit aller la Géométrie dans de bonnes mains, pour l'invention et la solution des plus difficiles théorèmes de la musique spéculative.»⁸¹

Τὸ ἀπίθανο ἐνδεχόμενο ὁ Χρυσάνθος νὰ μὴν ἀντέγραψε τὸν κατάλογο τῶν συγγραφέων ἀπευθείας ἀπὸ τὴν Ἑγκυκλοπαιδεῖα δὲν μπορεῖ, φυσικά, νὰ ἀποκλειστεῖ, ἀλλὰ ἡ ὑπόθεση χάνει τὴ σημασία της, ἀφοῦ ἡ φα-

80. Γιὰ τὴ σχέση τῶν λημμάτων τοῦ Rousseau στὴν *Encyclopédie* μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ *Dictionnaire de Musique*, βλ. τὴν κατατοπιστικὴ εἰσαγωγὴ τοῦ Jean-Jacques Eigeldinger (Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, V [...], ὁ.π., σ. CCLXIX-CCXC VII) καὶ τὸ προλόγισμα («Préface») τοῦ ἴδιου τοῦ Rousseau (ὁ.π., σ. 605-610).

81. *Encyclopédie* [...], ὁ.π., λῆμμα «Musique».

νταστική μεταγενέστερη πηγή θα πρέπει να αντέγραφε πιστά το πρώτο, τουλάχιστον, μέρος του ρουσσωικού παραθέματος (μέχρι την αναφορά στον Rameau). Ωστόσο, η υπόθεση έχει χάσει και την ερμηνευτική χρησιμότητά της,⁸² αφού, όπως είπαμε, η αναφορά του όνόματος του Rousseau είναι αυτονόητη (ο Χρύσανθος δεν θα μπορούσε να μη θεωρεί συγγραφέα περι μουσικής το συντάκτη του έγκυκλοπαιδικού λήμματος «Musique», το οποίο ο ίδιος έχει σε τόσα σημεία χρησιμοποιήσει, μεταφράζοντάς το πιστά). Κι αν η περιφραστική αναφορά στον d'Alembert δεν επέτρεψε στον Έλληνα συγγραφέα να αναγνωρίσει τον μνημονεύμενο συνεκδότη της Έγκυκλοπαιδείας, θα ήταν δύσκολο να μη γνώριζε τον τίτλο έστω της πραγματείας του *Eléments de Musique*, με την οποία ο περίφημος πρωταγωνιστής του γαλλικού Διαφωτισμού έκλατκευσε την άρμονική θεωρία του Rameau.⁸³ Όσο για τον Choron, η υπόθεση ότι ο σύγχρονός του Χρύσανθος γνώριζε τουλάχιστον τα μουσικοθεωρητικά του έργα απαιτεί πρόσθετη τεκμηρίωση, την οποία θα μάς προσφέρει η συζήτηση για το χρυσανθινό τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου Ε'.

Είπαμε στην αρχή της παρούσας μελέτης ότι ο Χρύσανθος ολοκληρώνει τη σύντομη περιγραφή των έξωτερικων χαρακτηριστικών της ευρωπαϊκής άρμονίας μ' ένα τετράφωνο μουσικό παράδειγμα, σε ευρωπαϊκή και χρυσανθινή παρασημαντική. Τα δύο σημαντικά ερωτήματα που ανακύπτουν είναι: ποιά η πηγή του παραδείγματος, που επιγράφεται «Faux-bourbons», και γιατί ο Έλληνας συγγραφέας επέλεξε μια «πρωτόγονη» (ήλικιακά και τεχνικά) μορφή άρμονικής πολυφωνίας, για να εικονογραφήσει ένα είδος συγχορδιακής γραφής που επικράτησε λίγες μόλις δεκαετίες πριν από την εποχή της συγγραφής του Μεγάλου Θεωρητικού. Μια

82. Αντίθετα, τα σχόλια της Ρωμανού (δ.π., σ. 39-41) για τον Mersenne, τον Martini, τον Burney, τον Hawkins, τον Bonnet, τον Gianelli, τον Burette, τον Mead, τον Baglivi και τον Albrecht, θα μπορούσαν να είναι ένας χρήσιμος υπομνηματισμός του εν λόγω χωρίου της *Encyclopédie* [...], αλλά η παρουσία τους σ' ένα βιβλίο για την ιστορία της νεοελληνικής μουσικής είναι μάλλον περιττά και όπως σήδητε παραπλανητικά, με δεδομένη την άγνοια (της συγγραφέως και του ανυποψίαστου αναγνώστη της) ότι ο Χρύσανθος άπλωσε μεταφέρει αναλλοίωτο και άσχετο τον βιβλιογραφικό κατάλογο του λήμματος «Musique».

83. *Eléments de Musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, A Paris [...], 1752. «Η αναλογία του τίτλου αυτού μ' εκείνον του χρυσανθινού «μικροῦ θεωρητικοῦ» (βλ. ἐδῶ σημ. 15) δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαράτηρητη.

τρίτη άπορία σχετίζεται με το δεύτερο ερώτημα: το *faux-bourdon* ήταν μια διαδοχή τριφώνων συγχορδιών σε «πρώτη άναστροφή» (δηλαδή, με την «τρίτη» της συγχορδίας στη χαμηλότερη φωνή) και με παράλληλη κίνηση των τριών φωνών· το παράδειγμα που δανείζεται ο Χρύσανθος άποτελείται άποκλειστικά από τετράφωνες συγχορδίες σε «εύθεία κατάσταση» (δηλαδή, με τη «θεμέλιο» της συγχορδίας στη χαμηλότερη φωνή), με ποικίλη κίνηση των φωνών (παράλληλη, αντίθετη και πλάγια) και με άκουσμα σαφώς νεωτερικότερο (16ος αϊ.) από το τυπικό άκουσμα του *faux-bourdon* (15ος αϊ.) —ή τελευταία, μάλλον, «έλάσσων» συγχορδία παραπέμπει σε εποχή πολύ μεταγενέστερη. Από πού, λοιπόν, ο χαρακτηρισμός —και μάλλον σε πληθυντική μορφή— «faux-bourbons»;

Σχετικά με την πηγή του παραδείγματος, ο Χρύσανθος δὲν παραμένει σιωπηλός. Αντίθετα, την προσδιορίζει ρητά:

«Ἴνα δέ σοι δείξωμεν πῶς γράφεται ἡ Ἀρμονία, ἰδοὺ σοι ἐκτίθεται καὶ παράδειγμα, εἰλημμένον μὲν ἀπὸ τῶν τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορὸν, μεταπεφρασμένον δὲ παρὰ Χρυσάνθου.»⁸⁴

Ἡ πληροφορία δὲν αξιοποιήθηκε μέχρι σήμερα ἀπὸ τὴν ἔρευνα. Χειρότερα: άκυρώθηκε, όταν δύο ἀπὸ τοὺς βασικοὺς μελετητὲς τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ «διόρθωσαν» τὸ κείμενο, ἀλλάζοντας ἓνα φωνῆεν, χωρὶς νὰ τὸ δηλώνουν στὸν ανυποψίαστο αναγνώστη. Ἔτσι, ο Πλεμμένος ἀντικατέστησε τὸ δεύτερο «οι» τοῦ «Χορὸν» μὲ «ω» («Χορῶν»),⁸⁵ ἐνῶ ο Κωνσταντῖνος στὴν ἔκδοσή του, πὺ αὐτοχαρακτηρίζεται «κριτική», ἀλλάζει τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴν πτώση τοῦ ὀριστικοῦ ἄρθρου (ἀπὸ «τῶν» σὲ «τόν»),⁸⁶ παραβλέποντας τὸ γεγονὸς ὅτι ο Χρύσανθος δὲν γράφει σὲ σημερινὴ δημοτική, ὅπου ἡ πρόθεση «ἀπὸ» συντάσσεται μὲ αἰτιατική —ἀνεξαιρέτως στὶς περιπτώσεις κατὰ τίς ὁποῖες δηλώνει τὸ σύνολο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀποσπᾶται τὸ μέρος. Οὔτε ο ἓνας, λοιπόν, οὔτε ὁ ἄλλος πρόσθεξε τὸ ἑλλειπτικὸ σχῆμα τῆς φράσης: «[...] παράδειγμα, εἰλημμένον μὲν ἀπὸ τῶν [παραδειγμάτων] τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορὸν» —δηλαδή, τοῦ Alexandre Choron, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ο Χρύσανθος δανείστηκε τὸ ἁρμονικὸ του δείγμα. Πράγματι, μετὰ ἀπὸ διεξοδικὴ ἔρευνα, τὸ τετράφωνο αὐτὸ «Gloria patri» («Δόξα πατρί») ἐντοπίστηκε στὴ σ. 13 τῶν μουσικῶν παραδειγμάτων τοῦ τρίτου τόμου,

84. Χρύσανθος, δ.π., σ. 222.

85. Πλεμμένος, δ.π., σ. 169 σημ. 120: «ἀπὸ τῶν τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορῶν».

86. Κωνσταντῖνος (ἐκδ.), δ.π., σ. 546: «ἀπὸ τὸν τοῦ Ἀλεξάνδρου Χορὸν».

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ

ΤΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΣΥΝΤΑΧΘΕΝ ΜΕΝ ΠΑΡΑ

ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΔΙΡΡΑΧΙΟΥ

ΤΟΥ ΕΚ ΜΑΛΑΥΤΩΝ

ΕΚΛΟΘΕΝ ΔΕ

ΥΠΟ ΠΑΡΑΓΙΓΤΟΥ Γ. ΠΕΛΟΠΙΔΟΥ

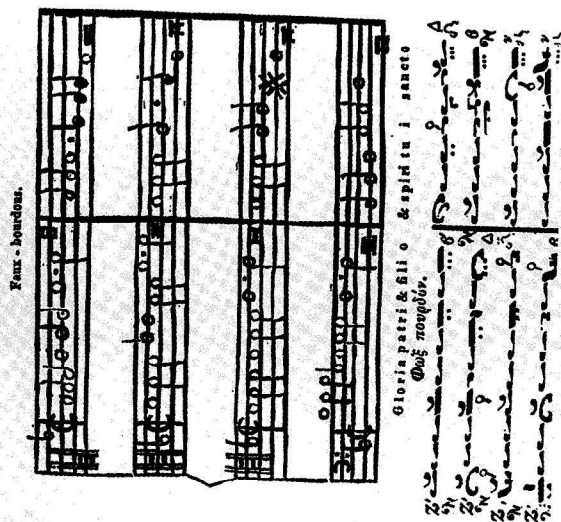
ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ

ΔΙΑ ΦΙΛΟΤΙΜΟΥ ΣΥΝΓΡΑΜΜΗΣ ΤΩΝ ΟΜΟΓΕΝΩΝ.

Κήρυξ δὲ ἐπὶ τῷ φάσματι φιλοσοφῶν ἐναι περὶ
 Μουσικῆς καὶ γὰρ Πυθαγόρας ὁ Σάμιος, τριμύστης
 ὄντων ἔκαστος φιλοσοφῶν, καταμαρτυρεῖ ὅτι ἐκ πολλῶν
 ἡ μουσικὴ ἀνάγκη ἐκείνη ἐκείνη ἐκείνη ἐκείνη ἐκείνη
 ἡ μουσικὴ ἀνάγκη ἐκείνη ἐκείνη ἐκείνη ἐκείνη ἐκείνη



ΕΝ ΤΕΡΕΣΤΗ,
 ΕΚ ΤΗΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑΣ ΜΑΧΑΝΑ Β.ΛΙΣ
 (MICHELE WEIS)
 1832.



ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Choron *Principes de composition des Écoles d' Italie*.⁸⁷ Ἡ ἀντιγραφή εἶναι πιστή, με ἐξαίρεση τρία σημεία. Τὰ δύο ὀφείλονται σὲ ἀβλεψίες κατὰ τὴ μεταφορὰ ἀπὸ τὸ χρυσανθινὸ χειρόγραφο στὸ ἔντυπο (σωστότερα: στὸ μουσικὸ ἀντίγραφο ποὺ τυπώθηκε), ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὴ χρυσανθινὴ μεταγραφή, ποὺ δὲν περιλαμβάνει τίς δύο ἀβλεψίες: ὁ τελικὸς φθόγγος τῆς μεσοφώνου δὲν εἶναι λά, ὅπως φαίνεται στὸ τυπωμένο βιβλίο, ἀλλὰ σί (ὑφηση), ὅπως εἶναι στὸ πρωτότυπο τοῦ Choron καὶ ὅπως ἐπιβεβαιώνεται διπλὰ ἀπὸ τὴ χρυσανθινὴ παρασήμενση (ἀπὸ τὴ «μαρτυρία» τοῦ φθόγγου βού⁸⁸ καὶ ἀπὸ τὸ προηγούμενο πᾶ, τὸ ὁποῖο ὁδηγεῖται στὸ βού μέσω τοῦ χαρακτήρα «ὀλίγον»· καὶ ὁ τελικὸς φθόγγος τοῦ τενόρου δὲν εἶναι ρέ, ἀλλὰ σὸλ (μετὰ τὸν φθόγγο ζῶ δίεση ἀκολουθεῖ «ὀλίγον» καὶ ἡ «μαρτυρία» τοῦ φθόγγου νή). Τὸ τρίτον σημεῖο διαφορᾶς βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τοῦ μπάσου: ὁ Choron ἔχει τρεῖς φορές τὸ φθόγγο σί (ὑφηση) καί, στὴ συνέχεια, ἓνα μι ὑφηση (ποὺ σχηματίζει με τίς ὑπόλοιπες φωνές συγχορδία μι ὑφηση μερίζονα) καὶ δύο σὸλ· στὸ βιβλίο τοῦ Χρυσάνθου ἔχουμε τὰ τρία συνεχόμενα σί (ὑφηση), ἀλλὰ, στὴ συνέχεια, τρία συνεχόμενα σὸλ ὑφηση (ἡ ὑφηση εἶναι γραμμένη μπροστὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο, ἀλλὰ, φυσικὰ, ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ δύο ἐπόμενα), ποὺ σχηματίζουν μία φορὰ τὸ ἐξαιρετικὰ διάφωνο ἀρμονικὸ σύμπλεγμα σὸλ ὑφηση – σί ὑφηση – μι ὑφηση – σὸλ φυσικό, καὶ δυὸ φορές τὸ ἐξίσου (ἢ καὶ περισσότερο) διάφωνο σὸλ ὑφηση – σί ὑφηση – ρέ – σὸλ φυσικό. Ὅλ' αὐτὰ ἐξαιτίας μιᾶς παραδρομῆς κατὰ τὴν ἀντιγραφή, ὅπου τὸ μι ὑφηση τοῦ πρωτοτύπου ἔγινε σὸλ ὑφηση. Τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ παραδρομὴ (τὴ μόνη) τοῦ ἴδιου τοῦ Χρυσάνθου συνάγεται ἀπὸ τὴ χρυσανθινὴ μεταγραφή, ὅπου μετὰ τὸ ἀρχικὸ βού (σί) καὶ τοὺς δύο χαρακτήρες «ἴσον» (ποὺ ὑποδεικνύουν διπλὴ ἐπανάληψη τοῦ ἀρχικοῦ φθόγγου) ἔχουμε τὸ χαρακτήρα «ἐλαφρόν», ποὺ συμβολίζει διάστημα κατιούσας τρίτης καὶ ὁδηγεῖ στὸν φθόγγο νή (σὸλ), καὶ δύο «ἴσα», ὥστε τὸ νή αὐτὸ νὰ ἐπαναληφθεῖ ἄλλες δύο φορές. Οἱ εὐρωπαϊκὲς μουσικὲς γνώσεις τοῦ συγγραφέα ἀποδεικνύονται ἐδῶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι, ἀρνούμενος νὰ δεχθεῖ τίς ἀταξινόμητες καὶ

87. *Principes de composition des Ecoles d'Italie, Adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales [...]*, par Alexandre Choron, tome troisième [...], A Paris, Au Grand Magasin, chez Auguste Le Duc et Comp.^{ie} [...], [1808 ἢ 1809].

88. Σὲ ἀντίθεση με τὴ σημερινὴ συνήθη πρακτικὴ, ποὺ θέλει τὸ φθόγγο πᾶ ἀντίστοιχο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρέ, ὁ Χρυσάνθος ἀντιστοιχεῖ τὸν πᾶ πρὸς τὸν εὐρωπαϊκὸν λά — συνεπῶς καὶ τὸν βού πρὸς τὸν εὐρωπαϊκὸν σί. Βλ. Χρυσάνθος, *ὁ.π.*, σ. 9.

13

2e. Fauts - Bourdons.

3e. Contrepoints sur le Plain-Chant.

Del P. Constant Porté.

87

PRINCIPES DE COMPOSITION des Écoles d'Italie

Adaptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Éléves des Maîtrises de Cathédrales.

Quatrième Édition

A. S. M. L'EMPEREUR ET ROI

TOME TROISIÈME

Paris, chez la Citoyenne, ci-devant, chez la Citoyenne, ci-devant, chez la Citoyenne, ci-devant.

σκληρές διαφωνίες, διορθώνει το σημείο αυτό κατά τη μεταγραφή του παραδείγματος σε χρυσανθινή παρασημαντική, παραλείποντας το σημείο της ύφεσης. Έτσι, οι τρεις συγχορδίες που σχηματίζονται πάνω στα τρία διαδοχικά (φυσικά, τώρα) σόλ, είναι απολύτως αναγνωρίσιμες και αποδεκτές: μι ύφεση μείζων (σε πρώτη αναστροφή), σόλ ελάσσων, σόλ ελάσσων.

Ο Alexandre Choron (1771-1834), αυτοδίδακτος πολυμαθής, υπήρξε κυρίως συγγραφέας μουσικοθεωρητικών έργων (ουσιαστικά, των πρώτων νέου τύπου σημαντικών εκπαιδευτικών εγχειριδίων στη Γαλλία, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ περὶ τοῦ νέου ἀνατέλλοντος κλάδου, τῆς ἐνοργάνωσης/ἐνορχήστρωσης),⁸⁹ ἐκδότης προκλησικῶν ἐργῶν, ἐκπαιδευτικὸς καὶ συνθέτης.⁹⁰ Ταγμένος στὴν ὑπόθεση τῆς διάδοσης τῆς γενικῆς παιδείας καὶ τῶν μουσικῶν γνώσεων καὶ δεξιοτήτων σ' ὅλα τὰ στρώματα τῆς κοινωνίας, ἐπινόησε ἕνα νέο σύστημα στοιχειώδους ἐκπαίδευσης, τὸ ὁποῖο δημοσίευσε τὸ 1800,⁹¹ καὶ μιὰν ἰδιαίτερη ἀλληλοδιδασκτικὴ μέθοδο γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῆς μουσικῆς,⁹² ἐμπνευσμένη ἐνδεχομένως ἀπὸ τὶς ἰταλικὲς Σχολές τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰῶνα, τὴν ὁποία ἔθεσε σὲ ἐφαρμογὴ τὸ 1811 καὶ ἡ ὁποία ἦταν ἀκόμη σὲ χρῆση σὲ ὀρισμένα σχολεῖα τῆς Γερμανίας τὸ 1834.⁹³ Χάρis στὴ μεταφρασμένη δημοσίευση τοῦ σχολικοῦ ἀναλυτικοῦ προγράμματος τοῦ παρισινοῦ ἐκπαιδευτηρίου «Ἀθηναῖον»,⁹⁴ οἱ Ἕλληνες ἀναγνώστες τοῦ «Λόγιου Ἑρμῆ» πληροφοροῦνταν ὅτι ὁ «Χόρων» [sic] δίδασκε ἐκεῖ, τὸ 1818, τὸ μάθημα τῆς «Θεωρίας Μουσικῆς», καθὼς

89. Haris Xanthoudakis, «Les origines de l'orchestration moderne», *Revue Internationale de Musique Française* 18 (Nov. 1985), 22-28, ἰδιαίτερα 27.

90. Δὲν ὑπάρχει ἀκόμη σύγχρονη καὶ περιεκτικὴ βιογραφία τῆς σημαντικῆς αὐτῆς μορφῆς στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσης. Τὰ λήμματα τῶν τελευταίων ἐκδόσεων τῶν μεγάλων ἐγκυκλοπαιδειῶν τῆς μουσικῆς ἀντλοῦν ἐπιλεκτικὰ ἀπὸ τὶς δευτερογενεῖς πηγές τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ ἀφήνουν πολλὰ κενά, ἀκόμη καὶ σὲ στοιχειώδεις βιογραφικὲς εἰδησεις.

91. [François-Joseph] Fétis, «Esquisse nécrologique sur Choron», *Revue Musicale [de Fétis]* 8 (1834), 249-252· ἡ πληροφορία στὴ σ. 250.

92. Gabriel Vauthier, «Un chorège moderne: Alexandre Choron, d'après des documents inédits», *La Revue Musicale* 8 (1908), 376-389 καὶ 436-442· ἡ ἀναφορὰ στὴ μέθοδο τοῦ Choron καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς στὴ σ. 381.

93. [Ἀνώνυμος], «Biographie. Choron», *Gazette Musicale de Paris* 1 (1834), 263-265 καὶ 269-273, ἰδιαίτερα 269-270.

94. «Πρόγραμμα τοῦ ἐν Παρισίῳ Βασιλικῷ Ἀθηναίου διὰ τὸ 1818 ἔτος ἀπὸ Χριστοῦ, καὶ λγ'. ἀπὸ τῆς ἀνεγέρσεώς του», *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* 8 (1818), 72-83.

καί μερικά στοιχεία για τὸ περιεχόμενό του.⁹⁵ Οἱ ἀχρονολόγητες Ἀρχές [Μουσικῆς] Σύνθεσης τῶν Σχολῶν τῆς Ἰταλίας,⁹⁶ «τὸ πιδ σημαντικὸ καὶ ἐκτεταμένο δοκίμιο τοῦ Choron περὶ μουσικῆς θεωρίας»,⁹⁷ ἐκδόθησαν τὸ 1808, ὅπως πιστεύεται γενικότερα σήμερα,⁹⁸ ἢ τὸ 1809, ὅπως ἀντιπροτείνει ὁ Simms.⁹⁹ Ὁ τρίτος τόμος περιέχει τὰ μουσικὰ παραδείγματα, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀπλὴ ἀρμονικὴ καὶ ἀντιστικτικὴ ἐπεξεργασία δοσμένων ἐκκλησιαστικῶν («γρηγοριανῶν») μελῶν, ὀργανωμένων σὲ ομάδες: στὴν ἀρχὴ κάθε ομάδας παρατίθεται ἓνα μονόφωνο ἐκκλησιαστικὸ μέλος, ἔπειτα μιὰ τετράφωνη συγχορδιακὴ μουσικὴ φράση, ποὺ τιτλοφορεῖται «Faux-Bourbons», καὶ τέλος μιὰ ἐκτενέστερη πολυφωνικὴ ἐπεξεργασία, μὲ τὸν γενικὸ τίτλο «Contrepoints sur le Plain-Chant» («Ἀντίστιξη [ἀκριβέστερα: «Ἀντιστίξεις»] πάνω στὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος»): Τὸ παράδειγμά μας εἶναι τὸ δεύτερο τῆς δεύτερης ομάδας.

Σχετικὰ μὲ τὴν ὀνομασίαν καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς συγκεκριμένης ἀπλῆς τετράφωνης ἐναρμόνισης, ὁ Choron γράφει τὰ ἑξῆς, στὸ εἰσαγωγικὸ μέρος τοῦ τρίτου τόμου:

«Εἶδαμε στὸ πρῶτο βιβλίον τῆς παρούσας πραγματείας ὅτι μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀκολουθήσει δύο μεθόδους ἀρμονικῆς συνοδείας. Ἡ πρώτη, ἡ μέθοδος τῶν παλαιῶν, συνίστατο στὴν ἐναρμόνιση ὅλων τῶν βαθμίδων τῆς μουσικῆς κλίμακας μὲ συγχορδίες σὲ εὐθεία κατὰστασι [δηλαδή, μὲ τὴ θεμέλιο τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή], πλὴν ἐκείνων τῶν βαθμίδων ποὺ ἀνεβαίνουν κατὰ ἡμιτόνιο: πάνω στὶς βαθμίδες αὐτὲς ἔβαζαν μιὰ συγχορδία σὲ πρώτη ἀναστροφή [δηλαδή, μὲ τὸν μεσαῖο φθόγγο τῆς συγχορδίας στὴ χαμηλότερη φωνή]. Ἡ δεύτερη, ἡ μέθοδος τῶν συγχρόνων, εἰσάγει τὴ συγχορδία τῆς «δεσπόζουσας» [συγχορδία τῆς πέμπτης βαθμίδας, ποὺ ἔχει ἰσχυρὴ καταληκτικὴ τάση πρὸς τὴν πρώτη βαθμίδα], γιὰ νὰ ἐναρμονίσει ἐκεῖνες τὶς βαθμίδες ποὺ τὴν ἀποδέχονται [...]. Ὀνομάζεται «faux-bourbons» τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς σύνθεσης [ἐδῶ, «ἐναρμόνισης»] τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους, μὲ ἀπλὲς ἰσόρρυθμες συγχορδίες, στὸ ὁποῖο

95. Ὁ.π., 77 καὶ 82. Εἶναι προφανὲς τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ θὰ παρουσίαζε μιὰ ἔρευνα γιὰ τὶς ἔμμεσες, καὶ τὶς πιθανὲς ἄμεσες, σχέσεις τοῦ Χρυσάνθου μὲ τὸν Choron — ἔρευνα, ἐννοεῖται, ποὺ θὰ βασίζετο στὶς ἀρχεῖα καὶ πρωτογενεῖς πηγές.

96. Choron, *Principes de Composition* [...], ὁ.π.

97. Bryan Randolph Simms, *Alexandre Choron (1771-1834) as a Historian and Theorist of Music*, Ph.D. dissertation, Yale, Yale University microfilms, 1971, σ. 308.

98. Ἡ πληροφορία ὑπῆρχε ἤδη στὴ νεκρολογία τοῦ Féty («Esquisse [...]», ὁ.π., 251).

99. Simms, ὁ.π.

τὸ μέλος τοποθετεῖται στὴ φωνὴ τοῦ τενόρου, προσθέτοντας ἓνα μπάσο ποὺ δημιουργεῖ διαδοχὴ συγχορδιῶν σὲ εὐθεία κατὰστασι [...]. Ὁ ἀναγνώστης θὰ συναντήσει, στὴν ἀρχὴ κάθε ομάδας παραδειγμάτων ποὺ παραθέτουμε, ὠραϊότατα *faux-bourbons*: εἶναι αὐτὰ ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὸ παπικὸ παρεκκλήσιο τῆς Ρώμης.»¹⁰⁰

Ἡ διάστασι τοῦ ὀρισμοῦ αὐτοῦ ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ γνωρίζουμε ὅτι σήμαινε ὁ ὅρος «faux-bourdon» στὴν πρακτικὴ τοῦ 15ου αἰῶνα ὀφείλεται σὲ μιὰ διπλὴ ὀνοματολογικὴ μεταβολή. Στὴν Ἰταλία τοῦ 16ου αἰῶνα, ἡ ἐν λόγω τεχνικὴ, ὑπὸ τὴν τοπικὴ ὀνομασίαν «falso bordone», ἐξελίχθηκε σὲ μέθοδο ἀπλῆς καὶ ἰσορρυθμικῆς τρίφωνης ἢ τετράφωνης ἐναρμόνισης ἑνὸς ἐκκλησιαστικοῦ μέλους, σύμφωνα μὲ τὸ συγχορδιακὸ ὕφος τῆς ἐποχῆς,¹⁰¹ τὸ ὁποῖο συνίστατο στὴ χρῆση ὅλων τῶν διαθέσιμων μειζόνων συγχορδιῶν, ἀνεξαρτήτως τονικότητος (ἀπλούστερα: μουσικῆς κλίμακας) καὶ χωρὶς τὴ χρῆση πτωτικῶν σχέσεων (συγχορδία «δεσπόζουσας» πρὸς συγχορδία «τονικῆς»).¹⁰² Μετὰ τὴν καθιέρωσι τῆς τονικῆς ἀρμονίας καὶ τὴν κυριαρχία τῶν πτωτικῶν σχέσεων, περὶ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰῶνα, τὸ εἶδος ἐπιβίωσε, ὥς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὡς παράδοσι, μὲ ἐπικέντρο κυρίως τὴν Capella Sixtina [...]. Ἀναβίωσε κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα ὡς μέρος τοῦ Καϊκιλιανοῦ Κινήματος,¹⁰³ δηλαδή τοῦ Κινήματος γιὰ τὴν ἐπιστροφή τῆς πολυφωνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὶς «ρίζες» τοῦ παλεστρινικοῦ ὕφους. Ἡ ἐπικαιροποιημένη αὐτὴ μορφή ἐναρμόνισης τῶν γρηγοριανῶν μελῶν ξαναβρῆκε τὴν παλαιὰ ὀνομασίαν στὴ χώρα ποὺ γέννησε τὸν ὅρο. Ἔτσι, ὁ ὀρισμὸς ποὺ δίνει ὁ Sebastien de Brossard¹⁰⁴ στὴν καθιερωμένη ἰταλικὴ γλωσσικὴ μορφή ξεκινάει μὲ μιὰ διευκρίνισι: «Falso-Bordone. Σημαίνει κοινῶς Faux-Bourdon [...]». Ὑπ' αὐτὴν τὴν ἐννοία, ὡς ἀντιδία-

100. Choron, ὁ.π., σ. 23 τοῦ εἰσαγωγικοῦ μέρους. Ὁ Simms (ὁ.π., σ. 100) πιστεύει ὅτι τὰ *faux-bourbons* τοῦ ἐγχειριδίου «εἶναι πιθανὸν συνθέσεις τοῦ ἰδίου τοῦ Choron», χωρὶς νὰ σχολιάζει τὴν τελευταία φράση τοῦ ἐδαφίου ποὺ παραθέσαμε.

101. Alberto Basso, *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, Torino, U.T.E.T., 1983, λήμμα «falso bordone».

102. Βλ., ἐπ' αὐτοῦ, τὶς ὀξυδερκεῖς παρατηρήσεις καὶ τὴν ἐξαιρετικὰ ἀποτελεσματικὴ, ὡς πρὸς τὴν ἀναπαράστασι τοῦ ἀρμονικοῦ ὕφους τῆς ἐποχῆς, ὀπτικὴ γωνία τοῦ Diether de la Motte (*Harmonielehre*, 5η ἐκδόσι, Kassel, Bärenreiter, 1985, σ. 13-33, ἰδιαίτερα σ. 13).

103. Marray Bradshaw, λήμμα «Falsobordone», *New Grove*, London, Macmillan, 2001.

104. *Dictionnaire de musique* [...], A Paris, Chez Christophe Ballard, 1703. Πρόκειται γιὰ τὸ ἀρχαιότερο λεξικὸ μουσικῆς στὴ γαλλικὴ γλώσσα.

νείο από την Ιταλική, χρησιμοποιεί ο Choron τον παλαιό γαλλικό όρο, για να ονοματίσει τις νεότερες συγχορδιακές έναρμονίσεις έκκλησιαστικών μελών και μ' αυτόν τον τρόπο το *faux-bourdon*, ως λέξη και ως πράγμα, αφήνει τα ίχνη του για πρώτη και μοναδική, ως σήμερα, φορά στην ελληνική μουσικοθεωρητική βιβλιογραφία.

Το τελευταίο αυτό κεφάλαιο του Μεγάλου Θεωρητικού και το αρμονικό μουσικό παράδειγμα με το οποίο ολοκληρώνεται σηματοδοτούν τα μετακενωτικά όρια του διαφωτιστή συγγραφέα. Όρια που προδιαγράφονται με την προσθήκη ενός «οί Ευρωπαίοι» στον υποσημειούμενο όρισμό της «άρμονίας» του 1832¹⁰⁵ και που ο Χρύσανθος αρνείται να υπερβεί, τουλάχιστον στο δημοσιεύσιμο τελικό χειρόγραφο. Έτσι, πριν από την παράθεση του «Gloria patri», ή τεχνική της έναρμόνισης, για την παρουσίαση της όποιας ο λόγιος Έλληνας κληρικός αφείρωσε σχεδόν ένα κεφάλαιο του ιστορικού (εν μέρει και γι' αυτόν το λόγο) συγγράμματός του, δηλώνεται αδιάφορη και άχρηστη για τον Έλληνα αναγνώστη:

«Αυτή δὲ πάλιν ἡ ἁρμονικὴ συνῶδια ζητεῖ καὶ ἀκροατάς, συνειθισμένους νὰ ἡδύνωνται ἀπὸ αὐτὴν. Ὅθεν εἰς ἡμᾶς, οἵτινες οὔτε τὴν παραμικρὰν ἡδονὴν λαμβάνομεν ἀπὸ τὴν τοιαύτην ἁρμονικὴν συνῶδιαν, ὁ περὶ ταύτης πλατύτερος λόγος εἴη ἂν περιττός.»¹⁰⁶

Μήπως ἡ ἀποστροφή αὐτὴ δὲν ἀπευθύνεται στὸν οἰονδήποτε Έλληνα ἀναγνώστη, ἀλλὰ γράφτηκε μετὰ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1818, ὅταν ὁ φωτισμένος Κύριλλος ὁ Σ' ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸν Γρηγόριο τὸν Ε', τὸν πατριάρχη πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐθνεγερσία, καταδίκασε καὶ τὴν «παρ' ἡμῖν διδασκαλίαν τῶν ἐπιστημῶν, ὡς εἰσάγουσαν ἀδιαφορίαν πρὸς τὰ θεῖα»; ¹⁰⁷ Φοβοῦμαι ὅμως πὼς τὸ ἐρώτημα ἀνήκει στὸ χῶρο τῶν ἀτεκμηρίωτων ὑποθέσεων, τὸν ὅποιο ἡ ἐλληνικὴ μουσικολογικὴ ἐπιστήμη θὰ πρέπει νὰ ἀποφεύγει μὲ αὐξημένη ἐπαγρύπνηση, γιὰ νὰ μὴν ξεστρατίζει στοὺς λανθασμένους βηματισμοὺς κάποιων «χορῶν τοῦ Ἀλεξάνδρου».

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

105. Βλ. ἐδῶ σημ. 45.

106. Χρύσανθος, ὁ.π., σ. 222.

107. Μανουὴλ Γεδεών, *Πατριαρχικοὶ Πίνακες. Εἰδήσεις ἱστορικαὶ βιογραφικαὶ περὶ τῶν Πατριαρχῶν Κωνσταντινουπόλεως [...]*, Ἑκδόσεις δευτέρα [...] Φιλολογικὴ Ἑπιμέλεια-Πίνακες, Εὐρετήρια ὑπὸ Νικολάου Λυκ. Φοροπούλου, Ἀθήνα, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν Ὁφελίμων Βιβλίων, 1996, σ. 602.